OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XIV

LA EXPERIENCIA LITERARIA

TRES PUNTOS DE EXEGÉTICA LITERARIA

PÁGINAS ADICIONALES

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

letras mexicanas

OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XIV

OBRAS COMPLETAS DE

ALFONSO REYES

XIV



ALFONSO REYES

La experiencia literaria

Tres puntos de exegética literaria

Páginas adicionales

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Primera edición, 1962
Segunda reimpresión, 1997

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0346-X (obra completa)
ISBN 968-16-1417-8 (tomo XIV)

Impreso en México

NOTA PRELIMINAR

La norma cronológica que nos propusimos observar en la edición de *La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica*, vol. XIII de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, tiene en el presente volumen y en el siguiente la aprobación previa de su autor. El último proyecto de organización de las *Obras* que Reyes dejó manuscrito agrupa en este orden "otro" volumen que no alcanzó a numerar: *La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, El deslinde* "y lo salvable de Teoría y Ciencia de la Literatura". Ante la imposibilidad de ofrecer un solo volumen con tal material, aprovechamos el orden declarado de los tres impresos, que coincide con el cronológico de redacción y muy aproximadamente con el de su impresión original. El volumen XIV, formado por *La experiencia literaria* y los *Tres puntos de exegética*, y el XV, por *El deslinde*, no sólo consiguen la sucesión temporal en que sus títulos se redactaron, sino también la natural secuencia temática que los liga directamente con el volumen anterior: historia de la crítica y de la retórica y experiencia, exégesis y teoría de la literatura. Todo ello de acuerdo con la voluntad expresa de Reyes.

El original de *La experiencia literaria* (con el título de *Coordenadas*, que pasó a ser el subtítulo de la primera edición) ya estaba listo para la imprenta por septiembre de 1941. El 26 de agosto de ese año Reyes leyó como conferencia en el Palacio de Bellas Artes el ensayo "Aristarco o anatomía de la crítica": es la fecha más cercana de las que van al calce de los ensayos. Por entonces Reyes tuvo tratos con la Orquesta Sinfónica de México, patrocinadora de la conferencia, para la edición del volumen; no llegaron a buen fin, y decidió enviarlo a Buenos Aires. Cuando lo visitaron Jaime García Terrés y Wilberto L. Cantón, miembros del Segundo Ateneo de la Juventud, les confió esta decisión, pero todavía no lo había remitido. Al fin fue enviado a la Editorial Losada, S. A., que lo lanzó al mercado a fines de 1942. Todos estos detalles podrán verse con precisión cuando se publique el Diario que llevó Alfonso Reyes, desde 1924 hasta su muerte.

"Los ensayos de este libro —dice Reyes en la brevísima nota introductoria— [fueron] escritos separadamente, en diversas épocas, y a veces refundidos varios años después de su primera redacción..."; si atendemos a las fechas que llevan al pie, el ensayo más antiguo resulta ser el de la "Teoría de la antología" (1930), que no fue retocado; le siguen los "De la traducción" y "Categorías de la lectura", redactados en 1931 y revisados o "refundidos"

en 1941; de 1933 son "Aduana lingüística", también rehecho en 1941, y "Jacob o idea de la poesía"; de 1939 y ya fechados en México son "Hermes o de la comunicación humana", refundido en 1941, y "Sobre crítica de los textos"; también de 1939 es "Detrás de los libros", pero por la omisión de "México" en la fecha parece ser anterior al regreso definitivo a México, fines de enero de ese año; "Apolo o de la literatura", "La biografía oculta", "El revés de un párrafo", "El revés de una metáfora", y "Escritores e impresores" llevan fecha de 1940; "Aristarco o anatomía de la crítica" no está fechado, pero sabemos que fue leído públicamente el 26 de agosto de 1941; ambas circunstancias nos hacen pensar que sea del mismo año de 1941, lo mismo que "Perennidad de la poesía" y "Marsyas o del tema popular", que tampoco llevan fecha. Era natural que Reyes se empeñara en fechar los ensayos anteriores y no los de reciente composición; si calzó la fecha de 1941 en algunos de ellos, fue para indicar el lapso en que los escribió o para señalar la refundición a que los sometía al juntarlos en volumen.

Los datos bibliográficos de la primera publicación periodística de la mayoría de estos ensayos, puestos ahora en la última nota al pie de página de cada uno, tal como Reyes lo hizo en notas manuscritas en su ejemplar personal, no hacen más que corroborar nuestro anterior intento de cronología. Cuando más, afinan en unos meses la precisión del año en que están fechados o del que les atribuimos. Así, "Hermes o de la comunicación humana", fechado al calce "México, 1939-1941", fue publicado en *Filosofía y Letras* en el número correspondiente a julio-septiembre de 1941, lo cual viene a indicar que su refundición data del primer semestre de ese año. "Marsyas o del tema popular" no fue fechado por Reyes, pero sabemos por su nota manuscrita que fue publicado en una primera versión más extensa en *La Prensa* de Buenos Aires, entre el 27 de junio y el 17 de agosto de 1941. "Apolo o de la literatura" lleva fecha de 1940: se publicó, efectivamente, en diciembre de 1940 con el título de "Sumario de la literatura" en la revista *Sur* de Buenos Aires. "Aristarco o anatomía de la crítica", leído el 26 de agosto de 1941: muy pronto siguió el mismo camino a Buenos Aires, donde apareció en *La Prensa* el 2 de noviembre. "Detrás de los libros", fechado en 1939, apareció también en *La Prensa* el 26 de noviembre de aquel año. "El revés de un párrafo", de 1940, se publicó en abril del siguiente en *El Libro y el Pueblo*, de México. "El revés de una metáfora", carta a Amado Alonso, es el único que lleva data completa: México, 27 de mayo de 1940. "Teoría de la antología" esperó varios años las letras de molde: redactada en 1930, aparece en *La Prensa* de Buenos Aires el 23 de febrero de 1938. "De la traducción" quedó inédito, y según las fechas al pie se redactó entre 1931-1941 o se refundió en la última cifra. "Categorías de la lectura" lleva las mismas fechas: su publicación en *Sur*, otoño de 1932, indica que en 1941 fue refundido. Lo propio sucede con

"Aduana lingüística", publicada originalmente en *Literatura,* de Río de Janeiro, 5 de agosto de 1933, y que lleva al pie los años de 1933-1941. "Sobre crítica de los textos", ensayo escrito en "México, 1939", se publicó en *La Prensa* de Buenos Aires el 17 de diciembre de 1939. "Escritores e impresores", redactado en "México, 1940", apareció también en *La Prensa,* 30 de marzo de 1941, con el título "Para una asociación de tipógrafos". Entre 1929-1941 se elaboraron "Las jitanjáforas", según su primera nota al pie que da la genealogía bibliográfica de adiciones y en la que el autor declara en presente que "procede a una refundición de aquellos textos, para darles cierta unidad". El ensayo final, "Perennidad de la poesía", en realidad una carta a Germán Pardo García, se publicó en *Noticia de Colombia,* México, 20 de septiembre de 1941.

No conocemos la primera publicación de "Jacob o de la poesía" (1933), ni de "La biografía oculta" (1940) y "De la biografía" (s. f.), pero en las dos últimas piezas cita Reyes en notas al pie el segundo de los *Tres puntos de exegética literaria:* "La vida y la obra", publicado originalmente, como ahí lo dice, en la *Revista de Literatura Mexicana,* julio-septiembre de 1940, y en "La biografía oculta", aunque fechada en 1940, se cita la "Introducción" de María Rosa Lida al *Libro de buen amor,* del Arcipreste de Hita, que se editó en Buenos Aires en 1941. Hemos tenido a la vista los "preliminares" de otra versión de "Marsyas o del tema popular" (titulado esta vez "Marsyas o del folklore literario"), que se encuentra con los manuscritos relativos a la Teoría y Ciencia de la Literatura en el archivo de Alfonso Reyes (7 fols. dactilografiados y numerados del 34 al 40); si recordamos que una versión más amplia se publicó en *La Prensa* en 1941 y sabemos que en la versión inédita antes descrita se antepone al título un Nº II y se citan en nota los ensayos sobre "La comunicación humana" y "Escritores e impresores" (refundido y publicado el primero en 1941 y el segundo publicado con otro título en marzo del mismo año) como piezas a consultarse "en este libro", debemos concluir que *La experiencia literaria* fue refundida, anotada y puesta al día en el primer semestre de 1941. Entre los meses de abril y mayo fue sometida a un intenso trabajo de refundición y de interrelación de sus partes. Si Reyes adoptaba el nuevo título de "Escritores e impresores" después del 30 de marzo de 1941 y anteponía el nombre de "Hermes" a su ensayo inicial de "La comunicación humana" al entregarlo a la revista *Filosofía y Letras,* de julio-septiembre del mismo año, como en efecto hizo, esos "preliminares" de "Marsyas" (ya numerado como II ensayo) corresponden a la etapa más apretada de eliminación, corrección y síntesis de los materiales del libro. Esto se corrobora hasta en los títulos adicionados a última hora y en las notas que relacionan estos ensayos con otros de elaboración y publicación recientes. "Apolo o de la literatura", que cuando

se publicó en *Sur*, diciembre de 1940, se titulaba simplemente "Sumario de la literatura, al incluirse en el libro ya lleva una nota que cita "La literatura ancilar", ensayo de Reyes en *Filosofía y Letras*, enero-marzo de 1941, después aprovechado en el cap. II de *El deslinde* ("La función ancilar"). En "Marsyas" se cita en el propio texto (§ XIX, último del ensayo) un trabajo de fray Marcelino de Castellví, aparecido en la revista *Universidad Católica Bolivariana*, de Medellín (Colombia), de febrero-marzo de 1941. En "Hermes" y "De la traducción", ensayos refundidos en 1941, se citan obras publicadas el mismo año: *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, de María Rosa Lida; "el prólogo de José Gaos al primer volumen de su *Antología filosófica, La filosofía griega* (México, 1941)", y *El drama del escritor bilingüe*, de Adolfo Costa du Rels, respectivamente.

En fin, se refunden las aportaciones dispersas de un mismo tema; se pone no sólo al día, sino al momento, la información bibliográfica; se agregan notas; se eliminan "páginas elementales" como en el caso de los "preliminares" de aquella versión de "Marsyas", quizá al momento de pasarlas en limpio (al final del fol. 40, se lee la última nota: "Estos preliminares, no indispensables en el tema, se explican sólo por la ocasión para la cual se escribieron estas páginas elementales"); se unifican los títulos de los ensayos de fondo: todos ellos comienzan con el nombre de alguna persona mitológica o histórica relacionada con los asuntos tratados: lenguaje, folklore, literatura, poesía y crítica. Si se observa el orden de éstos y de los subsiguientes, se verá que aquél fue muy meditado, por no decir intencionado. Acaso "Perennidad de la poesía", publicado en septiembre de ese año de gran trabajo, fue agregado al final, tal como aparece en el orden definitivo, cuando el libro ya estaba formado; de todas maneras, es un remate digno y adecuado. Allí se ofrecen algunas ideas muy personales, fruto de la "experiencia" (y de la fe) que Reyes tuvo en la poesía.

Es de suponerse que la invitación hecha a Reyes para que participara en los cursos conmemorativos del IV centenario del Colegio de San Nicolás (Morelia, Michoacán), a los que contribuyó con el tema de "La Ciencia de la Literatura", desarrollado en cuatro lecciones impartidas los días 30 y 31 de mayo y 1º y 3 de junio de 1940, lo haya inducido a juntar los ensayos dispersos de *La experiencia literaria*, redactados a esas fechas, ya que en ellos se encuentran ideas y ejemplos que Reyes utilizó sistemáticamente en el cursillo de Morelia. Valga de comprobación el fragmento dedicado a José Gaos, "La vida y la obra", que vino a ser el segundo de los *Tres puntos de exegética literaria* (1945) y el primero en salir a luz: *Revista de Literatura Mexicana*, julio-septiembre de 1940.

La anécdota de las lectoras que lloran por la muerte de Amadís, en "Categorías de la lectura" (1931) sirve de simple ilustración a "la lectura que se le vuelve vida" al pueblo sencillo; en "La

vida y la obra" vale como demostración de que "este documento vivo que es la Literatura somete a la Historia a una alta prueba". "La biografía oculta" (1940) subraya los pocos datos que sólo el propio Arcipreste de Hita da sobre su vida, y el II de los *Tres puntos* los encuentra contradictorios y hasta permeados de tradición literaria, por lo que llega a establecer que "es preferible no arrojarse a inferencias" Con otros ensayos de *La experiencia literaria* pasa lo contrario: son posteriores a los *Tres puntos* o se elaboran o corrigen al mismo tiempo, según se ve por las mutuas referencias, como acontece en los ensayos de *La experiencia*, redactados o reelaborados en esta época; en "Marsyas" se alude a las "glosolalias" de "Las jitanjáforas", y en éstas se hace referencia al texto de Rodrigo Caro, que figura en "Marsyas", por ejemplo. "Apolo o de la literatura" (1940) debe de ser posterior a los cursos de Morelia, aunque del mismo año como se indica al final. En "La vida y la obra" se lee: "Definición de la Literatura: *La verdad sospechosa*"; "Apolo" se hace eco de esa definición: "Hemos definido la literatura: *La verdad sospechosa.*"

Otro fragmento del curso de Morelia llega al público a principios de 1941: "La literatura ancilar. De Teoría Literaria: Primera parte: "El deslinde", que aparece en *Filosofía y Letras*, Nº correspondiente a los meses de enero-marzo. Ahí se recuerda cierta opinión sobre Malón de Chaide, ya utilizada en *El cazador* (Madrid, 1921), y que luego reaparece en "Hermes", refundido en 1941 y publicado en *Filosofía y Letras*, julio-septiembre de este año. En "La literatura ancilar" los casos de Sacher-Masoch y de Leonardo son referidos "bajo otro aspecto" que el señalado en "La vida y la obra": ambos vendrán a juntarse en el cap. III de *El deslinde*, § 39.

El primero de los *Tres puntos de exegética*, "El método histórico en la crítica literaria", se publicó al fin del año 1941, en el *Boletín de la Orquesta Sinfónica de México*, Nº correspondiente al mes de diciembre. En él también se establecen referencias con los ensayos recientemente publicados: el párrafo sobre "la operación del método histórico" en la Historia Literaria y la Literatura Comparada demanda "explicación aparte", que ya se encuentra en el § 22 de "Apolo o de la literatura" (1940). Sobre las reservas que debe guardar el historiador ante los testimonios literarios, se remite a "La vida y la obra", el segundo de los *Tres puntos*, del año anterior.

Y "Los estímulos literarios", el punto tercero, aparecido casi al mismo tiempo que *La experiencia literaria*, a fines de 1942, en la revista *Filosofía y Letras*, Nº correspondiente a los meses octubre-diciembre, aprovechan datos, sugerencias y temas de los ensayos anteriores y aun de la experiencia y creación personales. "Detrás de los libros" (1939) se utiliza en cuatro ocasiones; se cita dos veces *La antigua retórica* (1942). De "El revés de un párrafo" (1940), autocrítica de Reyes que figura en *La experiencia literaria*, se usa

un ejemplo de Nervo y al final se alude al ensayo íntegro como demostración de que "el campo de los estímulos es infinito... detrás de un párrafo cualquiera bulle todo un mundo de motivos, acaso recogidos a lo largo de varios lustros" "La vida y la obra" aparece en el texto una vez y otra en nota. Otra nota autocrítica de sus *Romances del Río de Enero* (1932) aclara el texto en otra nota. La creación y la experiencia personal cierran la discusión sobre los "estímulos de otro tipo" el relato "De Cuitzeo, ni sombra", publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 13 de abril de 1941 y seguramente escrito durante los propios cursos de Morelia, se esquematiza en el texto mismo como ejemplo definitivo: "Recientemente, hemos tenido la experiencia de lo que puede ser, para la génesis de una novela, una impresión intensa de sequedad, en ocasión de una visita a Cuitzeo (Michoacán)."

De igual modo, materiales, observaciones y doctrinas de los ensayos de *La experiencia literaria* y los *Tres puntos* aparecerán después sistematizados en *El deslinde* (1944). La controversia entre San Basilio y Eunomio sobre el origen del lenguaje, resulta al fin con la intervención de Gregorio Nacianceno, figura en "Hermes o de la comunicación humana" y en el "Escolio sobre el problema semántico" (cap. VII, 3 bis de *El deslinde*), página que fue leída con anticipación en el P. E. N. Club de México, 6 de agosto de 1942, como se indica en la nota correspondiente. La utilidad mnemónica del verso es apenas tocada en ese primer ensayo de *La experiencia literaria*: Reyes remite al lector a "La función ancilar" de *El deslinde*, antes publicada con el título de "La literatura ancilar" en 1941. Este "concepto de *lo ancilar*" en literatura procede del § 11 de "Apolo o de la literautra" Reyes anotará al pie el desarrollo ulterior que tuvo en *El deslinde*. Otras veces el acarreo de idéntico material no necesita de la puntual anotación, por más que se elabore de manera más acabada: la elisión de la *e* muda en "Que sais-je" se usa como ejemplo en "Aduana lingüística" y en el capítulo del "Deslinde poético", si bien esta vez va precedido de una observación general: "Se ve que la cultura tiende por un lado a encerrar las formas... mientras por otro lado provoca... algunas mutaciones *sui generis*." El ejemplo de la novela de clave es *Troteras y danzaderas* en "La vida y la obra" y en el § 47 del cap. III de *El deslinde*, del mismo modo que un juego de ingenio basado en la puntuación sirve tanto a los intereses del ensayo "Sobre la crítica de los textos" de *La experiencia literaria* como a la recapitulación de los preceptos aristotélicos sobre propiedad léxica en *La crítica en la edad ateniense* (Cf. *Obras Completas*, XIII, p. 235).

A esta labor de sistematización e interrelación de doctrinas y noticias debe agregarse la tarea didáctica desempeñada por Reyes en la misma época, toda ella tendiente a desentrañar los fenómenos literarios, ya en la historia, ya en la experiencia personal y ajena, lo que vino a constituir la base de sus *Prolegómenos a la teoría*

literaria o sea *El deslinde*. Así, el cursillo de Morelia sobre "La Ciencia de la Literatura" (mayo-junio de 1940) fue el antecedente provocador de los cursos extraordinarios sobre "La crítica en la edad ateniense" (enero-febrero de 1941), "La antigua retórica" (marzo de 1942) y "La crítica en la edad alejandrina" (enero-febrero de 1943) en nuestra Facultad de Filosofía y Letras. A estos cursos históricos vinieron a dar remate los impartidos en El Colegio Nacional (junio-agosto de 1943 y febrero-marzo de 1944): "Prolegómenos a la Teoría Literaria".

En estos años de continuo trabajo intelectual se suma el trabajo autocrítico de la propia obra que se lleva a las prensas y el físico de la corrección de las pruebas: *Algunos poemas, Pasado inmediato, La crítica en la edad ateniense* (1941); *Los siete sobre Deva, Última Tule, La antigua retórica* (1942); prólogos a obras de Sierra, Urbina, Zárraga, Castro Leal, Antoniorrobles, Waldo Frank y Jacob Burckhardt (1940-1944); *Tentativas y orientaciones, Dos o tres mundos, El deslinde* (1944). "Recibí el primer aviso el 4 de marzo de 1944 —escribe Reyes en los recuerdos de "Cuando creí morir"— A las tres de la madrugada, mientras yo escribía afanosamente ciertas páginas de intención filosófica... el brazo izquierdo empezó a dolerme de forma que me era imposible moverlo. Para sujetar mis cuartillas sobre la mesa, tuve, pues, que levantar el brazo con la mano derecha y ponerlo a modo de pisapapeles... Durante mi obligado aislamiento, pude trabajar con moderación Revisé pruebas de algunas publicaciones en marcha, y sobre todo, de *deslinde*; escribí algunos artículos; compaginé la segunda serie de mis *Capítulos de literatura española*. Hacia comienzos de mayo recobré el paso de andadura" (*México en la Cultura*, 4 de enero de 1960, Nº 564, p. 1). No puede darse mayor sencillez descriptiva del trance dramático; parece que la intención es hacer resaltar que el infarto cardiaco pone más en peligro el trabajo que la vida. "Escribo: eso es todo. Escribo conforme voy viviendo. Escribo como parte de mi economía natural", había escrito Reyes en "Trabajo", el I de los "Fragmentos de Arte Poética" (*Ancorajes*, 1951).

Estos apuntes no tratan más que de reconstruir otro de los capítulos de la "Historia documental de mis libros" que Reyes no llegó a redactar. De igual manera proseguimos la organización de sus *Obras Completas*, tomando en cuenta los lineamientos que su autor trazó en los tomos publicados. Cotejo y aprovechamiento de correcciones y adiciones manuscritas en sus ejemplares personales, entrecruzamiento de referencias temáticas y bibliográficas, registro y descripción de las ediciones aquí reimpresas y de las críticas y comentarios a que dieron motivo en su día. Se prescinde ahora de firmar con iniciales las adiciones que aparecen entre corchetes, porque hemos querido hacer este trabajo cada vez más impersonal, lo que viene a ser más plegado a la voluntad de su dueño. Las notas han surgido, pues, como "crecimiento interno" de la obra, para su

mejor iluminación y correspondencia total; no para servicio ajeno, sino para consumo interior. Así, la descripción cronológica y bibliográfica, la interrelación temática de las notas, como el material crítico que registra pueden ayudar a nuevas valoraciones de las obras aquí reunidas.

A) Alfonso Reyes // *La experiencia // literaria* // (*Coordenadas*) // [Sello editorial] // Editorial Losada, S. A.. // Buenos Aires. [1942] 8º, 239 págs. + índ. + 2 págs. s. n. con una lista de "Algunas obras críticas de Alfonso Reyes" y el colofón. Colección de "Estudios Literarios" [Nº 8, s. n.], dirigida por Amado Alonso.)

La cubierta lleva un dibujo original de Atilo Rossi. El colofón dice: "Este libro se terminó de imprimir el día 3 de diciembre del año mil novecientos cuarenta y dos, en la Imprenta López, Perú 666, Buenos Aires." Agotada la edición original la Editorial Losada, S. A., ha reimpreso dos veces *La experiencia literaria*, suprimiendo el subtítulo de *Coordenadas*, dentro de su Colección Contemporánea: Nº 229, "Acabado de imprimir el día 15 de febrero de 1952", 196 pp. + índ., que incluye correcciones y adiciones enviadas por Reyes; y la reimpresión de este volumen, que suprime el Nº de la colección, de 15 de junio de 1961, pero con sus mismas características tipográficas, y que agrega el dato erróneo de "Segunda edición", cuando realmente es la tercera: 200 pp. + índ. La cuarta edición es la presente.

B) Alfonso Reyes // *Tres puntos de // exegética literaria* // Jornadas — 38 // El Colegio de México // Centro de Estudios Sociales // 1945. 4º, 80 págs.

Las primeras 4 págs. no pertenecen al texto del impreso, sino que corresponden a las *Jornadas*, órgano del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México, cuya historia, sentido y fines se explican allí. El texto de Reyes se había impreso con anterioridad en publicaciones periódicas, como se indica en la nota correspondiente al título de cada "punto". Ésta es la segunda edición conjunta. Se aprovecha en ella, además de las correcciones manuscritas de Reyes en su ejemplar personal, una lista de *Corrigenda* (y *Addenda*), impresa en mimeógrafo, adjunta a los últimos ejemplares del autor, como se indica en cada caso en nota.

Anónimo, "*La experiencia literaria*, por Alfonso Reyes", en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de enero de 1943.

Ricardo A. Latcham, "Crónica literaria: *La experiencia literaria*", en *La Nación*, Santiago de Chile, 14 de marzo de 1943; reproducida en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1955, I, pp. 465-467.

Luis Emilio Soto, "Alfonso Reyes y la experiencia literaria", en *Argentina Libre*, Buenos Aires, 1º de abril de 1943, ano IV, Nº 142; reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, pp. 473-479. Las líneas finales de esta crítica se usan en las solapas de las ediciones de la Colección Contemporánea, con algunas variantes.

Wilberto L. Cantón, "Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*", en *Letras de México*, 15 de abril de 1943, p. 6.
Anónimo, "*La experiencia literaria*", en *Revista de las Indias*, Bogotá, mayo de 1943.
O[ctavio] G. B[arreda], "Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*", en *El Hijo Pródigo*, México, mayo de 1943, año I, Nº 2, p. 122; reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, pp. 480-483.
Pedro Gringoire, "Guía del lector" [sobre *La experiencia literaria* y los *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez], en *Excélsior*, Suplemento Dominical, 18 de julio de 1943.
Victoria Prati de Fernández, "*La experiencia literaria*", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, julio-septiembre de 1943, vol. I, Nº I (3ª época), pp. 96-99.
Raúl Romella [Carta a Alfonso Reyes, Buenos Aires, 7 de sep tiembre de 1943], en el Archivo de Alfonso Reyes.
Enrique Díez-Canedo, "*La experiencia literaria*", en *Excélsior*, México, 28 de abril de 1944, pp. 4 y 7; reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, pp. 491-494.
Andrés Iduarte, "Alfonso Reyes: *La experiencia literaria*", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, julio-octubre de 1944, año X, Nº 3-4, p. 273.
J[osé] L[uis] Sánchez-Trincado, "Letras de América: Los últimos libros de Alfonso Reyes" [*Los siete sobre Deva* y *La experiencia literaria*], en *El Universal*, Caracas, 6 de agosto de 1944, pp. 8-9; reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, pp. 495-501.
Anónimo, "*La experiencia literaria*", en *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de junio de 1952.
José Mancisidor, "*La experiencia literaria*, de Alfonso Reyes", en *El Nacional*, México, 29 de septiembre de 1952, pp. 3-4.
Alberto Valenzuela, "Dos libros... una doble experiencia" [sobre *Vocación de escritor*, de Hugo Wast, y *La experiencia literaria*], en *Latinoamérica*, México, 1º de junio de 1953, pp. 283-284.
Albert Guérard, "Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*", en *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, Autumn, 1953.
Manuel Olguín, *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento.* México, Ediciones de Andrea, 1956; 228 pp. + índ. ("Colección Studium", Nº 11); pp. 141-153, especialmente sobre *La experiencia literaria* y los *Tres puntos de exegética.* Sobre la obra de Olguín véase "La Nota Cultural", de Andrés Henestrosa, en *El Nacional*, México, 13 de marzo de 1956, y la reseña de Allen Phillips, en *Hispanic Review*, Philadelphia, abril de 1958, vol. XXVI, Nº 2, pp. 157-160.
H[enrique] G[onzález] C[asanova], "Autores y libros", en *México en la Cultura*, México, 3 de septiembre de 1961, Nº 651, p. 1. La única noticia dada en México sobre la edición de 1961 de *La experiencia literaria*, aclarando que es la segunda dentro de la Colección Contemporánea de la Editorial Losada, S. A.

Esta labor subalterna, que Reyes ejecutaba con tanto cuidado como alegría al par que la propia obra, encomendada ahora más a la devoción que a la habilidad de nuestras manos, se daría por muy satisfecha si Andrés Iduarte, al ver el presente volumen, repitiera las palabras que escribió a la aparición de *La experiencia literaria*: "Cuando Alfonso Reyes, o quienes lo sigan, hagan la edición de sus *Obras Completas*, se verá cómo su vasta labor es una de las más equilibradas y exquisitas de la literatura hispánica de nuestro tiempo." Y estoy seguro de que las repetirá, aunque sea con las reservas a mi costa. De que Reyes haya pensado quién podría seguirlo en estos empeños editoriales, no me toca a mí atestiguarlo, sino a los falsos amigos que han tratado de entorpecérmelos. Sin embargo, me consuelo creyendo que mi disposición pasó entre la de los fieles que se consignan —entre líneas— en esta visión de confiada melancolía: "Ya no tendré ocasión de llevar a término todos los planes que se ocurren. Las tareas en marcha son numerosas. El arte es largo y la vida breve. Tengo que cortar las alas a mi esperanza. Mejor será distribuir entre los amigos jóvenes los que llamó el humorista francés mis 'proyectos de obras maestras', o tirar mis cartas sobre el tapiz para que cada uno escoja la suya" (A. R., "Un proyecto", de diciembre de 1955, en *Las burlas veras*, 1er. ciento, México, Tezontle, 1957, p. 181). Me tocó la carta menor, pero es la mía, y a mucha honra, señores!

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

Instituto Bibliográfico Mexicano.

I

LA EXPERIENCIA LITERARIA

Los ensayos de este libro, escritos separadamente, en diversas épocas, y a veces refundidos varios años después de su primera redacción, tratan materias afines y aun cruzan en distintas direcciones los mismos terrenos. He creído inútil hacer referencias de unos a otros. Aspiran todos a servir de señales para algún futuro itinerario.

A. R.

[*1941*]

HERMES O DE LA COMUNICACIÓN HUMANA

I

El escribir, según los diálogos platónicos, no pasa de ser una diversión. La escritura, accidente del lenguaje, pudo o no haber sido: el lenguaje existe sin ella. Pero la escritura, al dar fijeza a la fluidez del lenguaje, funda una de las bases indispensables a la verdadera civilización. Al menos, lo que nosotros entendemos por tal. Cierta dosis de conservación en las cosas nos parece una cláusula *sine qua non* para aceptar el contrato de la existencia. No quiere esto decir que sea inconcebible un apetito de lo efímero. En Bali, las industrias parecen calculadas para producir artículos de corta duración, en cuya constante mutabilidad reside el encanto. Ya el fenómeno de la moda, tan característico de las sociedades evolucionadas, nos está diciendo que también la mudanza es un aliciente de la vida. A medida que las clases modestas alcanzan la moda, la moda deja de ser moda. La clase superior, que la creó, la sustituye entonces por otra, en un maratón desenfrenado. Pero las fuerzas que vehiculan el cambio persisten en su afán y sentido. De suerte que aquí, como en la herencia, la unidad y la variación juegan en campo repartido; aquélla para lo esencial, para lo que no debe olvidarse; ésta para lo que, pasajero en sí mismo como la flor, no ha de perpetuarse más allá de naturaleza, sino al contrario, mudarse siempre para mantenerse siempre fragante. Mudarse para mantenerse. Este mantenerse, esto que no debe olvidarse, es la civilización. Y si la Memoria es madre de las Musas, sospechamos que la enfermedad de la memoria dio el ser a otras musas menores, a las que podemos llamar las artes archivológicas. Entre ellas, la escritura.

La palabra —humo de la boca en el jeroglifo chino— quiere deshacerse en el aire; se la lleva el viento. *Verba volant, scripta manent.* Para que persista la palabra, para

que ligue y comprometa la conducta del que la profiere, nació el derecho burocrático que, mientras llegaba el derecho constitucional, por lo menos obligaba al soberano a no desdecirse constantemente. Para que no se pierdan las creaciones de la palabra, los fastos humanos que ella recoge y perpetúa, el museo y la escuela del hombre que ella por sí sola representa, para todos esos fines mágicos se inventó la fijación del lenguaje. Los vocablos que virtualmente han sonado un día quedan cuajados, o tornan al tintero donde Benito IX encerraba aquellos siete espíritus, para volver a sonar más tarde con igual eficacia. Y el navío de Pantagruel, que cruza los mares glaciales en la buena estación, encuentra en el aire las frases que el invierno anterior había guardado congeladas.

Examinemos este proceso, no en la sucesión real de sus etapas —sería punto menos que imposible—, sino mediante una ficción explicativa que nos permita apreciar sus múltiples aspectos, a través de unos cuantos casos ejemplares.

II

El hombre mudo, anterior al lenguaje ¿acaso se comunica con sus semejantes mediante cierta radiación que va de una mente a otra, emitida y recibida a través de las antenas nerviosas? Dejémoslo así como metáfora. No establecida aún por la ciencia, esta radiación podría ser semejante a aquella que transmite una orden entre los animales en tropas o bandadas. Ya sabemos que, en cierta medida, estos movimientos conjuntos se explican muchas veces por la invención y la imitación. Un individuo lanza la iniciativa, y los otros no hacen más que seguirlo. Así los retardatarios, las aves que rompen a volar cuando ya sus compañeras se han remontado, las que suele alcanzar aún la escopeta. Pero los gabinetes de observación animal han podido registrar muchos casos en que el movimiento es simultáneo. ¿Reacción unánime ante algún agente exterior? ¿Aviso u orden de un miembro de la banda, comunicación por algún medio imperceptible? Esta comunicación anterior a la palabra sería, para el hombre, el "rayo adánico" de Lacordaire: ves-

tigio, según su doctrina, de los poderes divinos (o angélicos) que el hombre perdió por sus pecados.*

(Singular, en un escritor religioso, el olvidar que, según el Génesis —II, 19-20—, Adán se vio en el trance de inventar nombres para los animales antes de incurrir en el pecado. Para los modernos comentaristas del texto bíblico, aquella tradición no tenía precisamente por fin explicar el origen del lenguaje, sino apartar al catecúmeno del vicio de la bestialidad referido en el Levítico —XVIII, 23—. Los animales que Adán declaró animales, animales serán; "mas para Adán no halló [el Señor] ayuda que estuviere delante de él" [o compañera digna]. De aquí la creación de Eva. Pudo existir la tradición de hombres ayuntados con animales y que venían a producir animales. Los judíos supusieron después que, antes de la expulsión, los animales hablaban, como la misma serpiente. Jehová, pues, nombró las grandes cosas de la creación: cielo, tierra, agua, día, noche, etcétera; y dejó a Adán el encargo de nombrar a las bestias de la naturaleza. Punto sobre el cual hubo una célebre controversia en el siglo IV, entre San Basilio y su acusador, Eunomio, con intervención de Gregorio Nacianceno.**

A ese rayo adánico le llamamos hoy telepatía. El lenguaje y todos los medios actuales de comunicación trabajan directamente contra esta facultad animal o primitiva; la van atrofiando en el desuso y, salvo supervivencias excepcionales, acaban por extinguirla. Esclarecido, entre una selva enmarañada de fraude y charlatanería, el hecho de que puede darse la transmisión inmediata del pensamiento —por aquel residuo de evidencia que hizo a William James acercarse con pasión a las investigaciones psíquicas de sus días—, los aficionados a frecuentar estos confines de la ciencia se van inclinando cada vez más a situar la facultad adánica en el pasado y no, como desearíamos, en el porvenir. Es una supervivencia rudimental. En su aspecto receptivo o pasivo, el sujeto del hipnotismo la desarrolla con más facilidad que el hombre en su régimen de vigilia. En este estado sublimi-

* [*Al yunque*, México, Tezontle, 1960, p. 97.]

** [Cf. *El deslinde*, México, 1944, cap. VII, § 3 bis, p. 182; *Obras Completas*, XV.]

nar, obran más las experiencias de la raza que las del individuo. El investigador Bennett (Hertford College, Oxford) llega a preguntarse si herencia e instinto, hoy repeticiones automáticas incrustadas en la memoria de la especie, no serán fenómenos de origen telepático, solícitas transmisiones de enseñanzas, cuyo secreto la generación paterna deposita en los centros funcionales de la generación filial.

Entrar en la naturaleza del rayo adánico no nos incumbe. Tendemos a imaginarlo como una energía eléctrica, porque hoy la física nos tiene habituados a ver bajo especie de electricidad toda última aparición de la energía. La electricidad, raíz etimológica. Dejémoslo así como metáfora. Nos basta que Charles Henry, entre otros, deje enunciada la posibilidad de una explicación común para lo psíquico, lo biológico y lo físico, a base de "cuantos" energéticos y conforme a las leyes de la radiación. O, mejor que una explicación (pues en ella quedan intactos los fueros del espíritu), una descripción natural.

No necesitamos, pues, lanzarnos por las avenidas electromagnéticas del pichón viajero de Lajovsky. No necesitamos enfrascarnos en la busca de los "cuerpos sutiles": efluvios, auras, luz viva. No necesitamos enloquecernos en la cámara de feria del teosofismo, donde los muñecos anatómicos despiden centellas por el gran simpático y llamaradas por el cráneo.

III

Los sistemas de comunicación van extinguiendo el rayo adánico y, conforme se hacen indispensables como ayuda de la facultad venida a menos, se desarrollan cada vez más. Y nacen los gestos; en general, la mímica. Las abejas se comunican mediante una danza el hallazgo de una nueva fuente melífera. La voz humana, a gritos primero y gradualmente articulada en los órganos bucales, representa la especialización más sublime de la mímica, y la llamada a los más altos destinos. Pero antes de llegar al estilo oral, explica Marcel Jousse, hay que comenzar por la psicología del gesto. El hombre tiende a imitar cuanto ve, con todo su cuerpo, y singularmente con las manos. A pesar de las reglas de la

urbanidad, este impulso mímico se abre paso constantemente en el hombre que conversa o perora. Es notorio en el orador, quien, si es de buen estilo, tiene que luchar contra la tendencia a los excesivos ademanes (y hay concertistas que se obligan a cantar con un papel en las manos, para corregir la inclinación mímica). El orador norteamericano suele subrayar sus énfasis con palmadas. El orador entre los gallas, de que habla D'Abbadie, lleva en la mano una correhuela y la hace chascar más o menos para señalar pausas, inflexiones y exclamaciones. Los ademanes, el estilo manual de que el sordomudo usa como de un lenguaje completo, son anteriores, en teoría, al estilo oral, y nunca lo abandonarán del todo. De los signos manuales proceden los signos numéricos romanos y los llamados arábigos. El ademán hasta ofrece singularidades nacionales y regionales. El cine norteamericano ha difundido, con intención humorística, los gestos del italiano y del judío. En su *Guía de México,* Terry describe un conjunto de ademanes con que el pueblo mexicano matiza y aun contrarresta el efecto de sus palabras. Así también la "pontinha" brasileña, que acentúa la excelencia de una cosa pellizcando el lóbulo de la oreja. Así el molinete del pulgar con que el argentino pone en duda lo mismo que está afirmando. Los gestos injuriosos sustituyen, como un eufemismo, a la palabra soez: el palmo de narices, el "corte de manga" español, el "violín" mexicano; hasta ciertos silbidos especiales y ciertos toques con la trompa del auto. A cada objeto, por su rasgo más saliente, el hombre atribuye un gesto estable, lo imita como puede, y esta imitación viene a ser el nombre gestual de aquel objeto. De aquí, según Jousse, se llega al gesto proposicional: el volante (el pájaro) devora al nadante (el pez). Por igual proceso se llega a la danza ritual, agrícola, que propicia e invoca los fenómenos naturales del sol, la lluvia, el brote. La expresión, concreta en la mímica, lo sigue siendo en la palabra. La idea es abstracta; la palabra nace concreta. Por un juego cada vez más complicado de signos visibles, se llega a simbolizar un poco de lo invisible que el hombre lleva adentro del alma. La serie de sombras chinescas que este hombre mímico proyecta sobre un muro ideal nos darían entonces

el primer jeroglifo, el mimograma. El estilo manual debió de ser muy rico en su hora. Si tal estilo comenzó ya a absorber las virtudes del rayo adánico, tal estilo será a su vez absorbido por la fuerza imperial del estilo por excelencia: el estilo oral, el lenguaje.

Sobre tales extremos, recuérdense las etapas teóricas anteriores al lenguaje según Giambattista Vico: primero, "señas y cuerpos"; después, "empresas heroicas": semejanzas, comparaciones, imágenes, metáforas y descripciones naturales. Henri Berr, refiriéndose al "homo faber" y al hombre de cultura, al progreso de la lógica práctica y de la lógica mental, decía: "La mano, el lenguaje: he aquí la humanidad." Y he aquí ahora, que la mano ha sido también lenguaje y, en cierta medida, sigue siéndolo.[1]

IV

La palabra, gesto del aparato laringo-bucal. Se comienza por un sonido que acompaña a algunos ademanes. No necesariamente una onomatopeya, sino un simple apoyo auditivo del movimiento. Hasta que, por hábito, cada gesto se asocia a un sonido. Aquí entran, como decía Gracián, "aquellos dos criados del alma, el uno de traer y el otro de llevar recados: el oír y el hablar". El sonido, menos costoso que el movimiento, acaba por predominar. De aquí las "raíces". Las faces del gesto proposicional, transportadas ya al habla, tienden a fundirse en un conglomerado; de donde las "flexiones" y "declinaciones". El primer balanceo o paralelismo

[1] Ver Leite de Vasconcellos, *A linguagem dos gestos*, Lisboa, 1917; y Ludwig Flachskampf, "El lenguaje de los gestos españoles", en *Ensayos y Estudios*, Instituto Iberoamericano de Berlín, julio de 1939, pp. 248-279. Trata de los gestos que acompañan a las proposiciones y posiciones mentales tácitas o expresas, como "Yo tengo por seguro que...", "De vez en cuando...", etcétera; de los gestos afectivos: extrañeza, admiración, aplauso, burla, ofensa, ironía, defensa, negación, gestos mágicos y obscenos, etcétera; y acaba con conclusiones etnográficas. Ver también mi artículo "Ademanes", en *Norte y Sur*, México, 1944, p. 88 [*Obras Compeltas*, IX, pp. 70-73]. Añádase el gesto por incapacidad de explicación verbal, como el que hace el no especialista (prácticamente, todos) cuando le preguntan qué es una espiral. No confundir el alfabeto del sordomudo, que es traducción de una lengua determinada, con la mímica de ideografía universal a que se refiere Jean Rambosson, *Étude philosophique et pratique du langage mimique comme langage universel*, París, Naditte, 1853.

del gesto proposicional se vuelca en el habla, determinando las unidades fónicas del discurso, los grupos de sentido lógico que forman conjuntos melódicos. La métrica de Paul Claudel —el versículo, en suma— se funda en ellos, y sólo se diferencia de la prosa por cuanto aquí Monsieur Jourdain tiene conciencia de lo que hace, y obliga a su prosa a revelar más acentuadamente su primitivo carácter rítmico.* Igual fundamento en la prosa pendular de Péguy. Estúdieselo en las bases métricas de la épica, poesía destinada a recordarse. Estos ritmos se perciben en los proverbios. Las combinaciones de ritmos conducen finalmente a la estrofa. Los esquemas rítmicos son mecanismos de ahorro: facilitan la improvisación y la memoria. Así, se versifican las reglas del género latino, para mejor recordarlas; así el payador saluda al recién llegado con una copla ya pergeñada, que rápidamente retoca según las circunstancias.[2]

(Nuestra época, en vez de "escandir" la prosa, tiende, al contrario, a "charlar" el verso, aunque hable mucho de la música de los versos. Las recitadoras hispanoamericanas han querido corregirlo con un énfasis excesivo que no siempre corresponde al sentido de las palabras. Difícil encontrar un caso de recitación sencilla en que no se evapore y pierda la virtud rítmica: por ejemplo, el de Luis G. Urbina, único en su manera. A medio camino entre la charla y el canto, la recitación es un equilibrio inestable. Paul Valéry intentó, con Mme. Croiza, un ensayo en que la recitación bajara del canto, en vez de subir de la charla. No conocemos el resultado de su experiencia. Sin duda la dificultad reside en la base melódica que se escoja, para después irla atenuando. Algunas frases del tango argentino revelan cierta tendencia a llevar hasta la temperatura musical la modulación de la frase hablada. Dejemos esta divagación.)[3]

Timbre y tono vienen ahora a conjugarse con los esque-

* [Cf. en este volumen "Apolo o de la literatura", § 19, p. 90 y *Obras Completas*, XIII, pp. 217 y 372.]

[2] Ver A. R., *El deslinde*, México, 1944, p. 431 [cap. II, § 15; *Obras Completas*, XV].

[3] Sobre la recitación estentórea de Goethe y la monótona de Oscar Wilde, A. R., "La lectura estética", en *El cazador*, Madrid, 1917. El doctor Johnson aconsejaba recitar o leer con firmeza, pero sin estridencia. [*Obras Completas*, III, pp. 151-153].

mas rítmicos, de donde resultan: 1º ritmo de intensidad; 2º ritmo de duración; 3º ritmo de timbre, y 4º ritmo de tono o altura.

Por supuesto, la mnemónica de los ritmos orales es muy estrecha para abarcar todas las necesidades de la memoria. Y aquí se ofrece el recuerdo de los antiguos correos, que en véz de una carta llevaban de memoria un recado: los mensajeros; los heraldos de guerra sin más credenciales que su persona; los corredores de Moctezuma que le anunciaron la aparición de los hombres blancos por las costas del Golfo. Hacían falta buenas piernas y buen corazón, a riesgo de caer muerto como Fidípides con la nueva de la victoria; pero también una retentiva privilegiada y una técnica de las unidades mnemónicas que hoy hemos perdido. Abundan las anécdotas sobre el que olvida y adultera el mensaje por el camino.

V

La tradición oral tiene que contar con la memoria. La épica se transmite de una boca a una oreja, y así se establece la cadena magnética de que habla Platón, el rumor o "ráfaga wolfiana" de la epopeya. (Según la teoría romántica de Wolf, se exageró el concepto de lo popular, hasta figurarse que el pueblo mismo, en ciertos instantes sublimes, había prorrumpido espontáneamente en cantos improvisados que, como una atmósfera, se volvían poemas en el aire.) Los dos discípulos de Valmiki recitaban de coro los cuarenta mil versos del *Ramayana.* Los niños de la Grecia clásica aprendían, en el gimnasio, los poemas de Homero. El rawia o rapsoda árabe Hammad recitó ante Al-Walid, sin un tropiezo, hasta mil novecientas casidas del tiempo del paganismo anteislámico. Itelio, nuevo rico de la antigua Roma, incapaz de entretener a sus huéspedes con su propia conversación, tenía doscientos esclavos memoristas para amenizar sus banquetes. Cada uno se sabía un libro entero. Itelio los iba turnando, según la ocasión y la conveniencia. Cierto día, de sobremesa, se ofreció esclarecer algún pasaje de la *Ilíada.* "A las pruebas me remito", dijo Itelio, e hizo una seña a su mayordomo. "Señor —contestó éste, abrumado—, es im-

posible: la *Ilíada* no puede presentarse, porque está con dolor de estómago." (Antecedentes de las lecturas en los locutorios monásticos y en los talleres, y hasta de las lecturas en cátedra. Los estatutos de Salamanca mandaban al catedrático "leer" textos de Aristóteles en el aula.)

Las disciplinas escolares modernas han dado en desdeñar el cultivo de la memoria. Desaparecerá un día, como el rayo adánico, y será la era de la amnesia. Los signos acuden a suplir la deficiencia creciente.

VI

Signo: fenómeno sensible o significante que evoca otro fenómeno no sensible o significado, mediante una relación convencional entre ambos o significación. Esta liga significativa puede ser de causa a efecto (pólvora y explosión, vergüenza y sonrojo); de medio a fin (brújula y navegación); de semejanza (original y retrato); de contigüidad habitual, sea por naturaleza o por convención (golondrina y verano, palabra y pensamiento, bandera y nación); de analogía (balanza y justicia), etcétera. El signo puede considerarse desde el punto de vista objetivo (por la armonía que se supone entre las cosas del universo), o desde el punto de vista subjetivo (caso particular de la asociación de ideas o del razonamiento, por donde se llega a pensar que un signo no sólo "sugiere", sino "prueba" su objeto). El signo auditivo, inarticulado o articulado, crea el estilo oral. El visible, si gesto o ademán, crea el estilo mímico. Si es auxiliar, con objetos distintos de nuestro cuerpo, es el verdadero signo a que ahora quiero referirme.

Signo es el hito que marca una frontera en el suelo. Signo, el distintivo de una categoría social. Signos, los nudos que el mensajero salvaje hace en una cuerda, o las muescas que marca en un bastoncillo con el cuchillo. Tantos nudos o tantas muescas como encargos, o partes en que su mente ha dividido un encargo. Extraordinario esfuerzo de memoria simbólica, difícil para un civilizado: sustitución de un contenido cualitativo por una enumeración cuantitativa. Signo también, aquella llamada de atención que hoy es frase

hecha ("un nudo en el pañuelo"), para acordarse de que hay que acordarse de algo: abstracto estímulo fenomenológico. Y todo ello, suerte de lenguaje sin lengua; regreso, en cierto modo, a un estilo manual, aunque ahora no como mímica, sino como apoyo —apoyo matemático— del discurso.

Cuenta Herodoto que Darío, al cruzar el Íster, dejó a su retaguardia jonia cuidando un puente, con orden de esperar su regreso cierto número de días, al cabo de los cuales podían darlo por perdido, cortar el puente y regresar a sus bases. A este fin, les entregó una correa con tantos nudos como días contaba el plazo de espera. Aquí el uso de los nudos era un signo aritmético inmediato, era la aplicación del mismo principio que Robinson aplicaba en su isla, o el del preso que marca con rayas en el muro los días de su cautiverio. No así en los quipos peruanos, rama horizontal con lazos de distintos colores y anudados de diverso modo, en que los lazos representan una verdadera inscripción y se descifran como una clave. Primero se les empleó para contar, y luego se desarrollaron al punto de comunicar decretos enteros.

Lo propio acontece con el "wampum", sartas de conchas de los hurones o iroqueses. La barra con muescas suele otras veces significar cómputos aritméticos, el monto de una deuda y la fecha de su cumplimiento; y partida longitudinalmente en dos, constituye un par de documentos, uno para el acreedor y otro para el deudor, que reunidos nuevamente en uno verifican, por coincidencia de ranuras, la autenticidad del convenio.

El signo más elemental es el objeto que por sí mismo se aplica a la acción sugerida: un hacha, la guerra; una pipa cargada, la paz, la conversación amigable. Menos claro ya aquel mensaje de los escitas a los persas: un ave, un ratón, una rana y cinco flechas; lo cual aparentemente significaba (pues otros lo entendieron como un mensaje de sumisión): "No intente combatirnos quien no sea capaz de remontarse como el pájaro, esconderse bajo tierra como el ratón o cruzar los pantanos como la rana, porque lo aniquilaremos con nuestras flechas." Cuando estos mensajes no consisten ya en

el objeto, sino en la pintura del objeto, comienza el jeroglifo.*

VII

No todos pueden dominar tantas lenguas como Mezzofanti o como Mitridates. De éste se cuenta que su retentiva verbal le permitía conocer por su nombre a cada uno de sus soldados, rasgo de memoria militar propio del caudillo. (El caudillo, en nuestra América, durante los ocios del campamento, hace mezclar la baraja, la pasa una vez, y asombra a sus tenientes repitiendo después de coro todos los naipes, por el orden que han salido.)

Creadas ya las lenguas, aparece el conflicto de la diversidad de las lenguas, el mayor obstáculo a la fraternidad humana, según San Agustín. El problema de pasar de una lengua a otra, simbolizado en la confusión de Babel, ha impresionado a varios pueblos sin aparente contacto de mitologías o tradiciones. En América, uno de los siete gigantes salvados del Diluvio, Xelhúa, hizo la gran pirámide de Cholula con la idea de destruir el cielo. Los dioses lo fulminaron y, para mejor estorbar su empresa, confundieron las lenguas. Algo parecido se encuentra en el Thorus mongólico, India del Norte; y, según Livingstone, entre los africanos del lago Ngami. El mito estoniano del "cocimiento de las lenguas" y la leyenda australiana sobre el origen de las diversas hablas reflejan la misma preocupación.

No es extraño que los pueblos antiguos hayan sentido el vértigo de la multiplicidad de las lenguas, cuando hoy mismo la ciencia no puede aspirar, en esta materia, a la precisión estadística. Junto a dominios acotados, como el de la gramática indoeuropea, se extienden otros en que apenas se va llegando a la etapa de la descripción; otros en que se hablan a la vez varias lenguas; otros en que las fronteras no pueden fijarse. Aun para las "familias", que se reducen a una madre común, la disparidad cronológica produce singulares complicaciones. La lingüística, a fin de abarcar este panorama cambiante, ha debido abandonar el fácil cuadro

* [Este párrafo y el anterior, citados en *Al yunque*, México, Tezontle, 1960, p. 98.]

clásico de las aislantes, las aglutinantes y las flexionales, optando ahora por un mero plan genealógico. De madre a hija, los rasgos familiares pueden haberse oscurecido considerablemente, lo que determina enormes divergencias entre las hermanas, como acontece del inglés al polaco. Dentro de una misma familia, también se producen subfamilias, y a veces hay que ir a buscar el parentesco hasta los bisabuelos. O bien la comunidad existió en determinado instante, y luego se diferenció hasta desaparecer en sus fases más manifiestas. No siempre se poseen los jalones para reconstruir los grados y etapas de esta heterogeneidad creciente. Ni tampoco puede justificarse la sospecha de que, retrocediendo en el tiempo, se llegue a la soñada lengua única original, hipótesis que a su vez da por demostrado el origen único de la especie humana. Además, hay semejanzas fortuitas, producidas por la semejanza sola de la especie, por la analogía de los tipos psicológicos y el número limitado de las respuestas específicas, sin que en tales analogías o semejanzas deba fundarse presunción alguna sobre el parentesco lingüístico. Ya estamos lejos de los días en que —según la narración de Herodoto— se discutía si la lengua original había sido el egipcio o el frigio, por el testimonio de unos niños entregados a su sola y pura iniciativa verbal. Ya estamos lejos de los días en que, por una preocupación religiosa, se consideraba el hebreo como la madre de las lenguas, superstición a que Leibniz vino a poner fin. Ya estamos lejos de los disparates sobre la lengua del Paraíso, que tan ridículas y divertidas proporciones adquieren entre los antiguos persas, en Goropio y en Kempe. Ya estamos lejos de las extravagancias de los euscaristas, que reclaman para el vascuence la preeminencia del habla humana.[4]

VIII

En alivio de la confusión de las lenguas, se acude a varios expedientes que podemos clasificar en tres grupos: el paso subterráneo, el paso a nivel y el paso elevado. El paso sub-

[4] A. R., "El paraíso vasco", en *Las vísperas de España*, Buenos Aires, 1937. [*Obras Completas*, II, pp. 180-183].

terráneo es el retroceso a la mímica. El paso a nivel es el uso de intérpretes o traductores. El paso elevado es doble: o la lengua de uso internacional, o la lengua auxiliar *ad hoc*.

El retroceso a la mímica. El gesto, decía Quintiliano, es el discurso común a todos los hombres. Sobre este retroceso a la mímica nada más ilustrativo que aquel pasaje en que Luciano cuenta de un rey cuyos dominios se extendían por las costas del Ponto Euxino. Habiendo visitado a Roma allá por tiempos de Nerón, tuvo ocasión de admirar a un excelente pantomimo, y pidió llevárselo consigo para usarlo en el trato con aquellas tribus vecinas de su reino, de quienes siempre le había separado la diversidad de las lenguas.

Todos los exploradores se han visto en este trance. Y los descubridores de América tuvieron que empezar con señas su penetración en las tierras desconocidas. Podemos figurarnos que el primer gesto consistió en arrojar el consabido collar de cuentas a los pies del asombrado cacique, y luego pedirle de comer con ese ademán de las manos a la boca que todos los pueblos entienden. Los gestos tendrían que ser muy calculados, escogidos entre los que se juzgaban más evidentes o siquiera menos convencionales. El decir "sí" o "no" moviendo la cabeza como lo hacemos nosotros no tendría sentido para los pueblos exóticos. Alguna vez he observado que el escritor cubano y caro amigo José María Chacón y Calvo es el único que, con los chinos, dice "no" con la boca al tiempo de decir que "sí" con la cabeza. Ignoro si habré calumniado a los chinos. Por ahí corren chascarrillos sobre los equívocos que origina el hablar por señas. Los dos maestros en mímica discutieron, según uno de ellos, sobre la esencia de Dios y la Trinidad, y según el otro, sobre si se arrancarían o no los ojos mutuamente; y como al cabo no se entendían, acabaron por dilucidarlo todo con el peor de los ademanes: a puñetazos.[5] Rabelais cuenta la disputa entre el humanista inglés Thaumaste y el ladino

[5] Hay una versión en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, estrofa 47 y siguientes, disputa entre el sabio griego y el ribaldo romano. Se conocen versiones en Navarra y en la República Argentina. Ver María Rosa Lida, *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Buenos Aires, Instituto de Cultura Latino-Americano, 1941, p. 39. [Véase *Al yunque*, México, Tezontle, 1960, pp. 99-100.]

Panurgo, disputa que se desarrolla en un cambio de gestos estrafalarios cuyo sentido nunca se aclara, y en que finalmente Thaumaste se confiesa abrumado por la ciencia de Panurgo.

El regreso a la mímica sólo puede ser un recurso desesperado, y nunca nos llevaría muy lejos.

IX

El intérprete o traductor. Ya hemos recordado a los descubridores de América; recordemos a los conquistadores. Hernán Cortés, para ponerse en contacto con los mexicanos, usará una cadena de traductores, cuyo primer eslabón es un español llegado anteriormente y familiarizado ya con el habla de ciertas tribus. Y sin duda el eslabón de oro es la princesa Malinche, futura compañera y esposa del futuro Marqués del Valle, cuya influencia en las intimidades de la Conquista podría analizarse largamente.

Plinio —y es uno de los escasos testimonios sobre cuestiones dialectales que la Antigüedad nos ha dejado— cuenta que en la Cólquide había más de trescientas tribus, las cuales hablaban dialectos diferentes, y que los romanos, para tratar con ellas, empleaban no menos de ciento treinta intérpretes. Estrabón reduce a setenta el número de aquellas tribus. Todavía en nuestros tiempos se ha llamado a tal región "la montaña de las lenguas". Las caravanas de comerciantes helenos que remontaban el curso del Volga hasta los Urales, cuenta Herodoto que solían acompañarse de siete intérpretes, prácticos respectivamente en siete lenguas distintas, entre las que figuraban dialectos eslavos, tártaros y fineses que sin duda ya llegaban, como ahora, hasta aquellas tierras. Cuando Alejandro quiso conversar con los brahmanes, tuvo que tender largo sorites de traductores. "Nuestras respuestas —se quejaba un brahmán— llegan hasta el emperador como el agua enturbiada en muchos canales." Las ciudades griegas que Roma sometió a su dominio quedaban obligadas a sostener un intérprete oficial. En 180 a. C., Cumas en la Magna Grecia, cuna de la famosa sibila, dio el

gran paso de pedir, la primera, que se le concediera el latín como lengua general y propia.

En su *Gran viaje al país de los hurones* (1631), Gabriel Sagard aseguraba que, entre las tribus norteamericanas, apenas se encontrarían dos de la misma lengua, y aun había notables diferencias de familia a familia dentro de un mismo pueblo, además de que dichas lenguas vivían en constante transformación.

De esta velocidad en los cambios dialectales, que multiplica en razón geométrica la dificultad del paso a nivel, da testimonio cierto caso que cuenta Humboldt, y que en la Escuela Preparatoria solía recordarnos el profesor Sánchez: se trata de un loro que repetía frases ya ininteligibles para sus poseedores, quienes lo consideraban por eso como animal sagrado. Humboldt lo explica como efecto de una doble causa: la rápida transformación lingüística entre salvajes y la longevidad de los loros. Los estudiantes, *cum grano salis*, lo achacábamos a la libre inventiva del loro. Polibio asegura que ni los romanos más instruidos entendían fácilmente las antiguas convenciones entre Roma y Cartago. Horacio confiesa que los poemas salios eran para él un misterio inaccesible. Quintiliano afirma que los sacerdotes de su época eran ya incapaces de traducir los himnos sagrados. En dos o tres generaciones, se alteran sensiblemente los dialectos de Siberia, de África, de Siam. Por la renovación dialectal, la lengua rica y enérgica de los Vedas acaba en la pobre jerga de los cipayos; la del Zendavesta y la de los Anales de Behistún se transforma en la de Firdusi; la de Virgilio, en la de Dante; la de Ulfilas, en la de Carlomagno; la de Carlomagno, en la de Goethe. Aunque la evolución sea más lenta en las lenguas que han alcanzado la etapa de cultura, no por esto dejan éstas de mudar en imperceptible oxidación. Para poner al alcance del lector medio el *Poema del Cid*, ha habido que hacer, en nuestros días, no menos de dos versiones a la lengua moderna, la una en prosa y la otra en verso.

La idea de poder expresarse en lengua extranjera no es una idea inmediata. El pueblo español dice que el extranjero no habla "en cristiano", poniéndolo así fuera de la humanidad aceptada. Los polacos de otro tiempo llamaban

"mudos" a sus vecinos alemanes. Los griegos llamaban "los sin lengua" a los bárbaros, y no eran, por cierto, muy dados a aprender las lenguas extrañas, a diferencia de lo que acontecía con los bárbaros. Mejor espíritu crítico demostró Ciajares, rey medo: cuando en sus Estados apareció una tribu escita, envió a unos niños a convivir con ella y familiarizarse con su habla. Y no demostraba poca fe en la virtud de la lengua aquel monarca oriental que se preguntaba con asombro: "Si todos los helenos hablan de igual manera ¿cómo se explican sus constantes guerras interiores?" ¡Ay!

X

El paso por elevación de unas a otras lenguas hemos dicho que consistiría en la adopción de una lengua internacional, ya escogida entre las existentes, ya inventada exprofeso. La lengua existente podría adoptarse como es, o simplificársela convenientemente al efecto. La creada artificialmente para el caso podría ser del todo nueva y fabricada en laboratorio, o podría resultar de una adecuada combinación entre las principales lenguas en curso. Aquí entramos en la enmarañada selva utópica, en el confuso reinado de los arbitristas o "locos repúblicos" que decía Quevedo. A poco que nos descuidemos, resbalamos.

Aun antes de plantearse el problema teórico de la lengua internacional, el hecho bruto se produce: el predominio de la lengua usada en cada época por el pueblo predominante. Sucesivamente, y en la zona de sus respectivas influencias (para no hablar de los orbes indostánico y chino), la asiria, la griega, la latina, la árabe, la española, la francesa, la inglesa han conquistado este privilegio pasajero. Después de la caída de Roma, el latín sigue siendo la lengua sabia internacional, la lengua ecuménica de la Iglesia y de la jurisprudencia, sin duda porque era, en el mosaico bárbaro, el común denominador. Tenía, además, el prestigio de conservar en sí las formas de la cultura a que el Occidente volvía los ojos mientras lograba edificar una cultura propia. Aun era la única lengua en que parecía dable escribir y así hay testimonios de su franca penetración en la correspondencia

privada, cartas de familia y hasta cartas de amor.[6] Pero un día la vida y la ciencia modernas dejan atrás al latín, que no estaba hecho para contenerlas; y un día a nadie extrañará que los sabios prefieran escribir en su nueva lengua nacional. (Aunque todavía a Malón de Chaide, siglo XVI, se le reprochaba en España el tratar en vulgar sobre asuntos graves, porque el romance parecía más propio para cuentos "de hilanderuelas y mujercitas".)*

El francés logró alzarse un día con el imperio de las relaciones diplomáticas. Luego, por circunstancias obvias, lo compartió equitativamente con el inglés, y aun puede decirse que, para las regiones extremo-orientales, batiéndose siempre en retirada. El francés comenzó a insinuarse en visitas y recepciones oficiales desde la paz de Westfalia (1648), y se fue afirmando poco a poco en los documentos de dietas y congresos. La Paz de Rastadt (1714) se redacta ya en lengua francesa: y después, los preliminares de Viena y su convención (1735-1736), Aquisgrán (1748), etcétera. Pero este uso internacional nunca fue más allá de las cancillerías.

La pretensión de erigir en lengua internacional la lengua de un país eminente despertaría los celos de las otras potencias. De aquí que algunos hayan pensado en escoger un país modesto. A este fin podrían servir el griego pos-clásico, o mejor aún, el noruego, que es de estructura más sencilla y no viene enredado con los graves compromisos de la antigua filología. Pero ¿cómo imponerlo a todos los hombres? Las lenguas naturales son siempre difíciles, son expresiones muy imperfectas del pensamiento, son sólo en parte racionales, son crecimientos caprichosos. Su vocabulario tiene aplicaciones arbitrarias, inciertas; su sintaxis ofrece irregularidades. Ninguna frase puede decirse que dé el molde general para las demás. Se asegura que el chino clásico lleva en sí toda una epistemología o sistema de conocimiento. La verdad es que otro tanto puede decirse de cada lengua o grupo lingüístico. Y no es posible pretender que todos los cerebros humanos modifiquen su representación práctica del universo.

6 *Bibl. Ec. Ch.* 1093, f. 67 v., 1855, p. 454, y 8653, f. 13. Cf. B. N. Ms. Lat. 1093, f. 82 v.

* [*Obras Completas*, III, p. 144 y XV, cap. II, § 14].

Aparecen entonces los intentos de lenguas artificiales, que quisieran fundarse en un mínimo de psicología lingüística común a toda la especie humana. Viciosa proliferación de proyectos que, sobre la confusión de las lenguas naturales, ha producido una nueva Babel de lenguas hechizas.

Los teóricos de la lengua internacional, impropiamente llamada universal, insisten ante todo en que sólo se trata de construir un organismo para usos limitados; no de establecer una sola lengua para todos los pueblos, sino, al lado de las lenguas naturales, un sistema accesorio que permita la fácil comunicación entre extranjeros. Ésta sería la única lengua ajena indispensable de aprender para ciertos fines generales. Tal organismo tendría un valor semejante al de ciertas lenguas científicas y convencionales, como lo fue el latín en otro tiempo; como el llamado C.G.S. (Centímetro-Gramo-Segundo), adoptado por el Congreso Internacional de Electricistas de París (1881); como la nomenclatura del Congreso Internacional de Química (París, 1889), perfeccionada en la reunión de Génova (1892). A tal organismo sólo podría llegarse mediante un acuerdo entre los gobiernos, fundado en dictámenes de especialistas, y no mediante la automática selección natural. Ello tendría, en suma, el valor que tienen tantos acuerdos internacionales tendientes a uniformar el vocabulario y el procedimiento de numerosas transacciones humanas: bancarias, aduaneras, etcétera.

XI

Ya en trance de lengua artificial, algunos optan por una combinación ecléctica entre varias lenguas dominantes, y otros por la racionalización y reducción de una sola lengua tomada como materia prima. De aquí nació el Volapük en 1880, sobre la base del inglés. Se adoptó el vocabulario, aunque alterando arbitrariamente las raíces, pero se respetó la gramática. El Volapük se vino abajo: la caprichosa realidad se negó a embarcarlo consigo. Sobre los despojos del Volapük se forjó, hacia 1907, el Esperanto, con una gramática en parte tradicional y en parte nueva, y con un vocabulario mezclado de todas las lenguas europeas, incluso el grie-

go y el latín. Se modificaron las pronunciaciones; se echó mano ampliamente de palabras compuestas y de la derivación mediante afijos y las raíces quedaron reducidas a menos de tres mil. Los tecnicismos de uso ya difundido entraron por propio derecho. En 1902, Rosenberger, de San Petersburgo, sin tomar escarmiento ante el poco éxito del Esperanto o creyendo haber descubierto la razón del fracaso, propuso otra lengua auxiliar, el Neutral; lengua que vino a reclutar a los despechados del Volapük y del Esperanto, y que ofrece el atractivo de reducir las raíces a formas internacionalmente conocidas, así como de fundar su gramática en un solo molde coherente, el molde romántico, bajo la predominación del francés. El Neutral vino a explotar la difusión del francés entre las clases cultas de Europa; pero está plagado de sinonimias y ambigüedades, que el Esperanto procuraba evitar alterando las palabras violentamente, y no realiza el equilibrio ideal entre la polilexia y la polisemia, entre la cantidad de significados y la cantidad de expresiones verbales. Todos estos ensayos sólo han logrado interesar a algunos curiosos. No se llegó por aquí a ninguna lengua de uso siquiera intereuropeo, mucho menos internacional, sino sólo a producir parásitos en torno a las lenguas ya existentes. El Esperanto, por ejemplo, no pasa de ser un mal italiano: sus fundadores, como para darse a sí propios una garantía de objetividad, tomaron por modelo una lengua que les era extraña.

Otros han pensado que sólo un organismo inventado todo de cabo a rabo podría ser de veras independiente. Lo intentó Dalgarno (*Ars Signorum*, 1661); lo intentó Wilkins (*Real Character*, 1668); también Sir Thomas Urghart o Urchard (1611-1660) —aquel traductor de Rabelais, herido y preso en la batalla de Worcester—, en su *Universal Language*, obra de que sólo quedaron unas cuantas páginas. Wilkins sintió la necesidad, desdeñada por los proyectistas modernos, de estudiar la formación de los sonidos y los principios de su representación. Aunque era todavía un diletante, su bosquejo fonético no carece de interés. Su clasificación de las ideas contenidas en el lenguaje es antecedente de obras como la de Roget, *Thesaurus of English Words and Phrases*, y aun los diccionarios de asociaciones de ideas recorren

cauces parecidos. Pero estos intentos eran demasiado prematuros.

Los filólogos posteriores creen contar con mejores armas. ¿Qué sonidos —dicen— tendrá la lengua por inventar? Los más fáciles. ¿Cuáles son éstos? Sin duda, para cada cual, los de su costumbre. Pero aquí los fonetistas entrarían con sus máquinas para destruir el prejuicio de la costumbre y demostrarnos que no siempre son fáciles los sonidos que nos lo parecen, y que otros, en cambio, aunque no nos lo parezcan, son fáciles de veras. ¡Disputación entre la boca y la máquina! ¿Cómo se escribirán los sonidos? No, desde luego, en el anticuado alfabeto latino, como todavía lo hace el Esperanto, sino, por ejemplo, en los signos de la Asociación Fonética Internacional o algún estilo semejante. ¿La nueva gramática? No se fundará en las existentes, sino en primeros principios expresamente investigados. ¿El vocabulario? Sólo hay dos medios, que *grosso modo* llamaremos el gramático y el simbólico. Dalgarno y Wilkins seguían el primero. Wilkins clasificó las ideas en cuarenta categorías, cada una simbolizada por una consonante y una vocal, según cierto orden no muy estrictamente alfabético. Pero como no hay conexión necesaria entre sonido y sentido, resulta inevitable el aprender de memoria las cuarenta categorías con sus miles de clasificaciones internas. Y luego, las palabras tan laboriosamente adquiridas están condenadas a envejecer en pocos años con la lengua misma, puesto que la vida está en marcha. Las excrecencias naturales entrarán por esta arquitectura ideal, la ahogarán, la absorberán también, como a una casucha abandonada entre las lianas del bosque. Claro es que estas observaciones se aplican en todo su alcance al método simbólico (esfuerzo de la memoria, peligro de envejecimiento); pero los partidarios de este otro método llegan a negar que así suceda: creen haber descubierto las especies necesarias, absolutas y eternas, que por sí mismas se impongan a la mente y no caduquen con las evoluciones; creen encontrar relaciones reales, ontológicas, entre ciertos sonidos y ciertos sentidos, como los analogistas griegos o como los que explicaban el origen del lenguaje por la ya derrotada teoría de la onomatopeya: confían en poder alcanzar algunos resulta-

dos positivos, limitando modestamente su campo a algunos puntos empíricos; con lo cual, afirman, se corregiría el excesivo gasto de material de que son ejemplo todas las lenguas naturales, o aun las artificiales que las imitan con apego. ¡Ah, pero las ventajas de la brevedad traen consigo sus desventajas! El que consigue acotar un metro cuadrado no pretende haber acotado toda la superficie terrestre.

Principales sistemas de lengua auxiliar internacional: *a)* Pasigrafía, sistema de simple escritura, antigua tendencia después abandonada. Las pasigrafías no son propiamente lenguas, sino nomenclaturas gráficas uniformes para ser traducidas a cada lengua particular. De éstas han alcanzado reconocimiento oficial el Código Internacional de Señales Marítimas y la Clasificación Bibliográfica Decimal. *b)* Lenguas auxiliares, propiamente dichas: 1º apriorísticas, artificiales, filosóficamente construidas, que son las más antiguas; 2º mixtas, que mezclan los rasgos del tipo anterior y del siguiente; 3º *a posteriori*, racionalización de una lengua ya existente, generalmente europea. Forman un subtipo las que se fundan en lengua muerta. Es fácil contar hasta docena y media de lenguas *a priori*, entre las cuales figuran las de Descartes y Leibniz; hasta una docena de lenguas mixtas, entre las cuales la de Grimm y la llamada graciosamente "Lengua Azul", de Bollack; y más de dos docenas de lenguas *a posteriori*, entre las cuales el Antivolapük y el Esperanto. En el subtipo de los que han ido a buscar como base una lengua muerta, los menos han pensado en el griego clásico, como De la Grasserie, y los más en el latín clásico, no faltando tampoco los partidarios del latín medieval. Isly con su "Linguum Islianum" y Frölich con su "Reform-Latein" a lo más que llegan es a proponer un latín digno del *Malade imaginaire*.

El último ensayo de lengua auxiliar se debe al contemporáneo Ogden, quien se vio llevado a tales lucubraciones a través de la crítica semántica, hoy representada, en materia de interpretación literaria, por Ivor Armstrong Richards. Los nuevos semánticos piensan que la ciencia permite ya establecer los movimientos psicológicos indispensables para arrebatar el lenguaje a la ciega tiranía biológica. El plan es ajustado y estricto. Se dejan de lado, desde luego, los antiguos

sueños de crear un lenguaje apriorístico, de pura esencia filosófica, y se mezcla la filosofía con la realidad práctica, con el sentido común en lo posible. El inglés, en la actualidad, es la lengua más difundida. Abreviémoslo, simplifiquémoslo como se simplifica el estilo en el telégrafo para gastar menos palabras. Reduzcamos toda la lámpara al filamento incandescente. Tal es el Inglés Básico. No servirá para partir cabellos en dos, pero sí para lo suficiente. La escuela de Ogden, sin embargo, se ha lanzado ya, entre jactancia y demostración, a la traducción de algunos libros clásicos.

XII

Si, por una parte, hay una tendencia al ensanche y a la lengua internacional, tendencia sostenida por estímulos intelectuales y que opera en el cauce de la cultura, por otra parte hay otra tendencia de tipo defensivo, que produce cierta contracción del campo lingüístico y que descubre curiosas supervivencias antropológicas. Ya se funda en el tabú o prohibición social; ya asume carácter aristocrático; ya, al contrario, plebeyo; ya, finalmente, se deshace en una manera de juego sin consecuencias.

Tabú: Algunos isleños del Pacífico cambian o suprimen, como una señal de respeto, las palabras en que aparecen sílabas del nombre del jefe. Entre las mujeres cafres es acatamiento el evitar palabras que tengan sonido semejante al nombre de algún pariente cercano. Con este caso puede relacionarse la cortesía que obliga a emplear más palabras de las indispensables. Una india de Taximai, Hidalgo (México), explicaba que, en su lengua, no se podían dar los buenos días a mujer casada sin presentarle, dentro de la misma fórmula verbal, saludos para el marido.* El que felicita o da el pésame, sobre todo por escrito, se cuida siempre de amontonar una cuantas palabras ponderativas, para que la expresión de su sentimiento no parezca demasiado escueta. Cuando esta expresión es verbal, las frases pueden ser más secas, porque tal sequedad se remedia, y aun revela una emoción más profunda, mediante el auxilio de la mímica.

* [Cf. "Cortesía gramatical", Nº 155 del 2º ciento de *Las burlas veras*, México, Tezontle, 1959, pp. 116-117.]

Hay personas y hasta pueblos sigularmente sensibles a las combinaciones fortuitas que resultan del encuentro entre el final de una palabra y el comienzo de la siguiente, sobre todo cuando tal combinación arroja un sentido escabroso. Así, el brasileño huye cuidadosamente de la fórmula "por ração" y la sustituye siempre por ésta: "pela ração". Estas combinaciones son uno de los resortes del *calambur*. Ejemplo soberbio en francés:

Gall, amant de la reine, alla, tour magnanime,
galamment de l'arène à la Tour Magne, à Nîmes.

Aristocracia: El lenguaje para pocos asume forma sagrada entre los sacerdotes egipcios. El habla hierática se contraponía al habla demótica. El privilegio ayuda a mantener la autoridad de la casta dirigente, e impide también el acceso de los ignorantes a las graves tareas de que depende la salud del pueblo: cálculo y previsión de las inundaciones del Nilo, y otros misterios que salvaguardan la agricultura o aseguran la inmortalidad. El lenguaje técnico de las ciencias representa también un coto cerrado y defensivo, si no ya de sentido social, sí contra la pérdida o disolución del conocimiento conquistado. Los lenguajes refinados suelen amparar, como barreras, ciertos tesoros de sensibilidad adquirida; y ésta es una de las funciones de todo esoterismo literario: cultismo español, preciosismo francés, eufuísmo inglés, etcétera. Cierta comedia contemporánea nos da la caricatura de la aristocracia lingüística en aquella institutriz que, encargada de educar a una campesina, le explica que la "j" es un sonido plebeyo y la "s" un sonido noble. En el *Pigmalión*, de Bernard Shaw, la tosca estatua popular se transforma paulatinamente en muñeca de gran mundo merced a la educación fonética.

El propósito defensivo contra las usurpaciones crecientes del varón determinó, según explica Krische en su *Enigma del matriarcado*, una lengua femenina secreta. A este tipo corresponden el caló criminal, la germanía, el argot, el habla de los apaches,[7] las palabras masónicas, el santo y seña de

[7] Rafael Salillas, *El delincuente español: El lenguaje*, Madrid, 1896; Luis Besses, *Diccionario del argot español*, Madrid, Manuales Soler. Pierre Devaux,

los centinelas y de los conspiradores, todo lenguaje convencional entre los supernumerarios de la sociedad establecida, ora sean malhechores o místicos perseguidos, y las claves oficiales y criptogramas —a veces acompañados de escritura oculta— que tanto abundan en el espionaje de nuestros días. Poe ha consagrado a los criptogramas páginas que todos recuerdan. La novela detectivesca los usa como recurso predilecto. En Dorothy Sayers, los vendedores de drogas prohibidas se entienden mediante anuncios periodísticos de traza secreta, y la notación musical de los toques de campana en las iglesias británicas da la pista de algún enigma.[8]

Todo oficio es una manera de confinamiento y fácilmente produce sus expresiones para iniciados, a la vez ahorro de esfuerzo y camaradería: los deportes, la lengua del chauffeur. La Gran Guerra I dio un lenguaje de las trincheras.[9] El comulgar en los mismos hábitos o partidos políticos engendra distintivos y signos verbales. El Abbé Sicard y el Abbé de l'Epée habían inventado toda una jerga para su secta equívoca. El compadrito argentino usa el "vesre" —inversión completa de las sílabas del vocablo: "gotán" por "tango", "ñecamu" por "muñeca"— a modo de guapeza. En mi infancia, los limpiabotas de Monterrey ponían al final la sílaba inicial —"patoza" por "zapato"— y mantenían así conversaciones enteras.

El folklore recoge muchas manifestaciones infantiles que, aunque no pasan de juegos, también revelan el vago instinto defensivo contra la intromisión de los extraños o de las personas mayores. Hace años, en las escuelas primarias de México, se oía el lenguaje de la efe o el lenguaje de ge ("ofoyefe", o bien "ógodoyéguede", por "oye"). Verdad es que también las personas mayores se amañan para dejar fuera de su conversación a los niños, o los mandan a pedir a la cocinera un poco de "tenme aquí". Verdad es que tam-

La langue verte, París, Hazan et Cie., traduce a la "lengua verde" la última página de la *Carmen*, de Merimée.

8 Herbert O. Yardley, *Ciphergrams*, Londres, Hutchinson and Co., trae una serie de ejercicios metódicos para adiestramiento de aficionados.

9 Aubin Rieu-Vernet, *Le langage dans les tranchées*, pról. de E. Gómez Carrillo, Madrid, La Razón, *ca.* 1916, y los viejos libros de G. de la Laudelle, *Le langage des marins*, 1859; Léon Merlin, *La langue verte de croupier*, 1886; Paul Horn, *Die deutsche Soldatensprache*, 1899.

bién procuran despistar a los advenedizos de su tertulia, con aquel sentimiento díscolo o receloso que responde a la frase hecha: "Hay moros en la costa". La presentación social, residuo de la iniciación en los misterios y tregua entre desconocidos que son por definición adversarios, no siempre basta a "romper el hielo". No hay cosa más aborrecible que el incurrir en una reunión donde los asientos están ya muy calentados, y donde no entendemos la mitad de lo que se habla, por falta de pacto para descifrar las alusiones. Sólo el que va pletórico de sí mismo rompe estas amarras como telarañas. Porque hay también el que conversa escuchándose, sin escuchar a su interlocutor. Cuando se encontraron por primera vez el dulce Darío Herrera y el terrible Díaz Mirón, les pedí a ambos sus impresiones, y descubrí que no se habían encontrado sino con sus respectivos espejos: "Es una paloma", me dijo Herrera de Díaz Mirón; y "Es un león", me dijo Díaz Mirón de Herrera.*

Los lenguajes universitarios son otro caso parecido.[10] El filólogo Sayce se indignaba ante la persistencia secular del habla secreta entre los estudiantes de Winchester, que él calificaba como un atavismo de barbarie. En Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté*, encontramos algunas expresiones convencionales de la École Normale. En las viejas universidades hispánicas, cuyas brutales novatadas describe Quevedo, la voz de mando "¡Aroga!" por "¡Agora!" ("Ahora"), equivalente de "a la voz de *aura*" con que el pueblo argentino cambia las figuras de sus danzas, daba el aviso para comenzar la travesura:

> El alguacil de escuelas, que tenía
> costumbre de quitalle la espada,
> llegó a reconocerle, la una dada;
> y abrazóse con él diciendo: "¡Aroga!",
> y tiraron los otros de la soga.
>
> (Entremés de *El estudiante*, atribuido a Tirso de Molina.)

* [*Al yunque*, México, Tezontle, 1960, p. 93.]

10 *Burschenfahrten. Beiträge zur Geschichte des deutschen Studentenwesens*, 1845; J. Meier, *Baslen Studentensprache*, 1910; G. Moch, *Lexique vocabulaire de l'argot de l'École Polytechnique*, 1911.

Y en el entremés de Quiñones *La capeadora*, Gusarapa, fingiendo acomodar el sombrero de Arrumaco, se lo prende con un anzuelo, de cuya cuerda tira Pandilla desde una ventana, en cuanto Gusarapa lanza la voz de "¡Aroga!"

El *calambur* no llega a constituir un lenguaje, pero sí se entreteje a veces en tiradas y párrafos que acusan el deleite de poner otra vez en fragua los metales del habla, desarticulando sus formas burlescamente. Y aunque estos lujos no pasan de ingeniosidades sin propósito defensivo, en cierta manera se relacionan con los procedimientos que llevan a la jerga de oficio. Repetiré unos ejemplos que he publicado en cierto correo literario de difícil acceso.*

En el Chat Noir de París, Marcel Blondin solía recitar una Salade Mythologique de casi imposible transcripción, barajando los nombres de ambas antigüedades de modo que imitaran vagamente el sonido de otras palabras. Comenzaba diciendo: "Penélope Enée d'Oreste-er assis, que je vous Archonte Ulysse-toire". Lo cual significaba "Prenez la peine de rester assis, que je vous raconte une histoire." Casi por los mismos días, en el entonces Teatro Nacional de Buenos Aires (ridículamente trocado en "National" cuando sobrevino la prohibición contra el abuso del adjetivo), se representaba *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza, es pecie de *Revoltosa* en versión criolla. El personaje Conejo larga allí estas tiradas de equívocos, adaptando los nombres propios a un efecto de dialecto porteño:

> Aquí me tenés completamente a tus Ordóñez. Un Amiguelli, che: don Miguel, el encargado, y el famoso Paseo de Julio, punto muy Altamirano. Despacelli, hombre, y no lo toriés. Está así... medio Chivanosky desde que se le fue la Mujica. El Bancalari es bastante Roncoroni, y dondequiera que la Chiápori se la va a dar de Ferreyra para que corra Sanguinetti.

Esta revoltura llega al colmo cuando el italiano Miguel, contagiado, echa también su cuarto a espadas, y el pataleo es peor porque mezcla el porteño con el cocoliche:

> Eso sí. ¿Ma qué se Vasena? No hay Romero que tener Passini. Y cada uno se tira so Lanceroni. A éle le pode gos-

* [Cf. Miscelánea: "En Corrientes y en Clichy", *Monterrey*, Correo Literario de Alfonso Reyes, Río de Janeiro, junio de 1930, Nº 1, p. 6.]

tare la gallega, como le pode gostare la turca; pero lo que yo Bidoglio es que Bosio te creese que Villa Crespo es el Paternóster. Ma yo por osté soy capaz de peleare con uno, cinco, Sere-seto, Ochoa y hasta Onzari que me tráigane. Lo que pasa es que yo Stábile un tipo muy Nóbile, y osté no se da cuenta del Carricaberry que te tengo.

¡No se había dado igual revoltijo desde los días de la *Lozana Andaluza*! Aquel viejo libro que retrata denodadamente la lengua de maleantes y cortesanas españoles en la Roma del siglo XVI.

Ejemplo de *calambur* por semejanzas fonéticas, en André de la Vigne, uno de los "frères de la Basoche", siglo XVI:

Cry cru, dueil d'oeil, pour pur pris, pris escriptz...
Parverse, adverse, qui, trop diverse, verses
lyesse et ce que tu renverses, vexes...
Descrire et dire puis: Puis que sœur sort sort
sort ort sorty sorty m'a mal à tort..[11]

XIII

Si retrocedemos ahora hasta el instante teórico en que se crea la representación gráfica del habla, encontramos el ideograma, el jeroglifo y el carácter fonético.

El ideograma es figurativo (dibujo directo del objeto: un árbol dibujado representa un árbol); o se funda en una convención causal (lágrima por dolor, nube por lluvia; a veces, con cierta complicación: puerta y oreja por escuchar); o se funda en una relación simbólica (perro por fidelidad). Se perpetúa en ciertas convenciones gráficas, como las señales de vías férreas y carreteras, señales que algunos se proponen desarrollar aún, de suerte que no sólo indiquen curvas, depresiones, cruceros, sino también la vecindad de estaciones de gasolina, ventas de repuestos, posadas, fábricas, etcétera. Se perpetúa en ciertos signos de uso corriente, como la calavera y las canillas en la etiqueta del frasco de veneno.

[11] Comunicación de Adolfo Salazar. L. Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen Âge*, París, 1885; Jehan Treperel, *Anciennes poésies françaises*, t. XIII, p. 383; y Ad. Fabre, *Les clercs du Palais, La farce du Cry de la Bazoche, Les Légistes Poètes, Les complaintes et épitaphe du Roy de la Bazoche*, Viena, 1882.

El carácter fonético, o fonograma, más o menos derivado del ideograma, lleva a las letras. Es silábico entre los asirios; y al fin llega a ser alfabético en el sentido moderno con la pretensión de proponer un signo único para cada fonema único, pretensión que dista mucho de haberse realizado. Shaw se queja de la inadecuación de los caracteres latinos para la lengua inglesa: "Mi apellido —dice— debiera escribirse con un solo signo." Pero los caracteres latinos son inadecuados aun para las lenguas latinas. Para apreciar las deficiencias, consúltese el alfabeto establecido por el Centro de Estudios Históricos de Madrid (*Revista de Filología Española*, Madrid, 1915, II, pp. 374-6). Un antecedente curioso: Mateo Alemán, en su *Ortografía castellana* (México, 1609), propuso algunos caracteres nuevos para mejor ajustarse a la verdadera pronunciación. Jespersen indica que podría sustituirse el alfabeto con esquemas estilizados de la actividad de los órganos prolatorios.

En cuanto al jeroglifo, puede considerarse como una mezcla de la escritura ideográfica y la fonética. Para mayor precisión, se le llama hoy ideofonema. Se perpetúa, hoy por hoy, como juego de sociedad. Así cuando se dibuja un sol, unos dados, un ala, una bandera, y se lee o descifra: "Soldados ¡a la bandera!"

La escritura musical, cuyos antecedentes e historia nos llevarían muy lejos, y en que se han intentado también curiosas reformas como la de Rousseau, es el caso heroico en la indicación gráfica del sonido. Y aunque la música no se refiere a articulaciones verbales, ni aspira a la significación en el sentido lingüístico, los virtuosos de algunos instrumentos se complacen en arrancarles verdaderos fonemas que imitan los de la boca humana. El rumor de ciertos motores produce también, casualmente, imitaciones semejantes. Todos lo han advertido en las "usinas" eléctricas. Los tranvías, en Montevideo, parado el vehículo y el motor en marcha, dan una sucesión "escandida" de "eles" sonoras. Se pretende que el zapateado, en ciertas regiones ístmicas de México, llega a la articulación de esta frase entera: "Arranca zapata, tía chica Mendoza".

Hay un lenguaje convencional de segundo grado, porque

aunque vuelve sobre las representaciones primitivas, es posterior al lenguaje ya formado y aun al carácter escrito. El silbo de los enamorados ("como que te chiflo y sales", dice la canción), el silbo de los malhechores y de los conjurados, el silbato de la policía, son un lenguaje no verbal que se limita a comunicar avisos mínimos. Pero ya el telégrafo náutico de banderas o luces, como en general el telégrafo de percusión, eléctrico o no eléctrico, representa frases y letras. El clarín militar no se refiere a signos verbales, aun cuando sus órdenes correspondan a ciertas frases estereotipadas. El tambor, para nosotros instrumento musical y de danza —danza es también la marcha de los ejércitos—, telégrafo salvaje como lo saben los públicos del cine, lenguaje inaccesible para las mujeres y los esclavos entre los bantus y los dualas, se me asegura que ha sido objeto de erudición especial para Orleans, el heredero de Francia. Y antes de que Europa acabara con los deportes clásicos, los cazadores entendían los toques del cuerno. La enumeración de los símbolos sería inacabable: las fogatas de los helenos, las humaredas del piel roja, los colores, las flores, el abanico, el doblez de la tarjeta, etcétera.

XIV

Esto nos lleva a los mecanismos auxiliares del lenguaje, que han alcanzado un inquietante relieve. Los unos son reproductores; los otros, modificadores; y unos y otros se aplican al lenguaje escrito o al hablado.

1º Los mecanismos reproductores de la escritura son: la imprenta, la fotografía y la fototipia, la máquina de escribir, el cine, la televisión. La imprenta no pudo acabar con la letra manuscrita, porque no es fácil poseer imprenta en casa; pero tal vez la máquina de escribir deje pronto inútil la enseñanza de la escritura manual. El aprendizaje que va desde los palotes hasta la caligrafía pasará, para ciertas clases sociales, al menos, al almacén de las artes ya superadas.[12] Fototipia y fotografía anulan errores del copista, reduciendo

12 A. R., "Máquinas", en *Tren de ondas*, Río de Janeiro, 1932 [*Obras Completas*, VIII, pp. 397-399].

así el problema de la crítica de los textos. La "linterna mágica", en forma de microfilm, comienza ya a usarse en la copia y comunicación de textos raros o inaccesibles, copia que luego se proyecta para la lectura. Y es posible que la televisión llegue también a prestar grandes servicios.

2º Los mecanismos reproductores de la palabra hablada son el gramófono y el dictáfono. Cuando el dictáfono se perfeccione, será de una utilidad inapreciable para aquellos que, como Horacio, saltan de la cama en mitad de la noche, acosados del estro y afanosos de aprovechar las inspiraciones fugitivas. Los poetas en quienes dominan los estímulos motores tardarán algo en habituarse, porque necesitan sentir la pluma en la mano; pero aquellos en quienes dominan los estímulos prolatorios se sentirán redimidos de la esclavitud de escribir.

3º Los mecanismos modificadores de la escritura determinan un ahorro de tiempo. No sólo hay la taquigrafía o estenografía manual, sino también la mecánica, todavía poco difundida. El sistema Grandjean, por ejemplo, aplica un doble principio: una máquina de escribir mucho más veloz que las ordinarias y un método de abreviaturas convencionales en que se suprimen las letras repetidas de cada palabra, conservando solamente aquellas que establecen la identidad y evitan la confusión con otra palabra semejante. En casos de confusión posible, el contexto de la frase o del discurso casi siempre basta para identificar la palabra. En cuanto a la máquina misma, es lo bastante silenciosa para acompañar a un orador sin perturbarlo; y su mayor rapidez se debe a que cada tipo cae en otro lugar y otro renglón distinto, permitiendo así que se estampen de un solo golpe todas las letras diferentes de cada palabra. El resultado, en un estrecho rollo de papel que recuerda los antiguos volúmenes, es una escritura mutilada y desnivelada cuya lectura supone alguna práctica. Pero mientras un escrito taquigráfico resulta difícil de descifrar cuando el taquígrafo ha dejado pasar varios días y ha perdido la ayuda de la memoria, el texto Grandjean —más claro por la fijeza misma del tipo— siempre se lee con el mismo mínimo de esfuerzo.

El correo "neumático" y el telégrafo, aunque apresuran

la transmisión material del mensaje, el primero en especie de escritura directa y el segundo en traslación a otro sistema de signos, aparecen más desligados de la función lingüística, porque su ahorro de tiempo no se refiere al tiempo gráfico, sino al tiempo del viaje.

4º Los mecanismos modificadores de la palabra hablada determinan un ensanche de espacio, por cuanto aumentan, sin gasto adicional de la voz, el campo acústico: la occisa o bocina de otro tiempo ha cedido el puesto al teléfono, a la radiotelefonía, a la radiodifusión, al megáfono. El uso del megáfono por los cantantes no pasa de ser una triste confesión de impotencia.

Paul Valéry anuncia para un porvenir no lejano la radioplastia a domicilio, servicio que podrá mandar, desde el museo a la casa del abonado, mediante un sistema de ondas, la reproducción material de un cuadro o de una estatua. El joven escritor argentino Adolfo Bioy Casares presiente, en *La invención de Morel*, la captación íntegra del bulto humano con todos sus atributos de presencia, forma, consistencia, color, movimiento y voz: un doble perfecto de cada uno de nosotros. Merced a una disposición comparable al disco fonográfico y al proyector de cine, el hombre ausente o ya desaparecido podría entonces reproducirse indefinidamente en sus escenas grabadas. Se llegaría a la repetición íntegra de la historia. Hay antecedentes en Léon Daudet, *Las bacantes*, libro mediocre, orgía de contemporáneos en plena destrucción de Pompeya.

*México, 1939-1941.**

* *Filosofía y Letras*, México, julio-septiembre de 1941, tomo II, Nº 3, pp. 49-76. Ver mi artículo "Las pasigrafías" en *Los trabajos y los días* [*Obras Completas*, IX, pp. 395-399] y el discurso académico de 17 de mayo de 1957 en *Cuadernos Americanos*, México, julio-agosto de 1957 [año XVI, Nº 4, pp. 39-49; incluido después en *Al yunque*, México, Tezontle, 1960, pp. 93-102. Nota manuscrita de A. R.]

MARSYAS O DEL TEMA POPULAR

I

Unas veces se llama folklore a la *ciencia* misma, y otras a su contenido o *asunto*.

La ciencia del folklore queda bien descrita con la enumeración de sus métodos o escuelas, que bien pueden conciliarse como diversas fases de un mismo esfuerzo interpretativo: 1º La escuela mitológica, que parte de los hermanos Grimm (1812), tiende a considerar el fenómeno folklórico como un vestigio mitológico de los arios —India, Grecia, Roma—, y se afirma con Max Müller (1897), para quien toda mitología es una dolencia del lenguaje. 2º La escuela oriental, que insiste en la antecedencia o predominancia de las tradiciones asiáticas —India, Persia—, como en Theodor Benfey (1859), Emmanuel Cosquin (1886 en adelante) y las recopilaciones de Joseph Jacobs; escuela que sigue las líneas de la filología comparada y pone de relieve la teoría de la transmisión. 3º La escuela antropológica, para quien todo se explica por la comunidad de la especie y la semejanza en los recursos de la mentalidad primitiva, sin acudir a los orígenes únicos y a la transmisión. Tal la teoría de la supervivencia de Edward B. Taylor (1870) y de Andrew Lang (1887). Su mejor ilustración en James Frazer, *The Golden Bough* (1890. 4º La escuela finesa, más moderna, que añade a la base indostánica otras bases posibles. Con Walter Anderson, Karl Krohn y Aarne, ha dado un gran paso en la clasificación de tipos y arquetipos. 5º La escuela neo-oriental, derivada de la oriental y emparentada con la finesa, que relaciona el folklore con la literatura comparada: Johannes Bolte, George Polivka, Franz Boas, Clews-Parsons. 6º La escuela naturalista-simbolista, para quien el fenómeno folklórico es una representación mitológica, en símbolo lingüístico, de un fenómeno natural, y que exagera todavía la tesis de Max Müller: K. T. Preuss, *Religion und Mytologie*

der Uitoto, Guetinga, 1921-23. 7º La escuela psicoanalista, que trae a la explicación del folklore los complejos de la psicología profunda, con constante referencia a la *libido*. Como se ve, la ciencia folklórica es rama de la antropología, colinda con la arqueología y la etnología, y desemboca en la historia. No todas las escuelas abarcan todo el asunto del folklore.

El *asunto* del folklore queda ampliamente descrito así por André Varagnac: "Folklore es el conjunto de creencias colectivas sin doctrina y de prácticas colectivas sin teoría." Dentro de este inmenso cuadro, hay que introducir algunos redibujos, para que el asunto del folklore no se derrame a toda opinión apriorística o a toda práctica empírica, por colectivas que sean. Hay que añadir todavía un ingrediente de antigüedad, aunque no se remonte hasta la prehistoria. Esto implica una perduración, que no necesita llegar hasta nuestros días: basta que el fenómeno haya sobrevivido lo suficiente para revelar una inclinación profunda o para imprimir un carácter sociológico, aunque más tarde lo hayamos visto desaparecer. "El folklore recoge creencias, costumbres, supersticiones, adivinanzas, proverbios, cantos, mitos, leyendas, cuentos, ceremonias rituales, magia, brujería..." (Aurelio M Espinosa. *Folklore in European Literature*: *A Syllabus for Course E 180 in the Department of Romanic Languages*, Standford University). El folklore, pues, no sólo se limita a hechos lingüísticos. Todo gesto humano adquiere valor a sus ojos. El hábito de esquilar a las bestias en dibujos artísticos, que los etnólogos clasifican en zonas y familias, es asunto del folklore al mismo título que un cuento tradicional.

No es fácil establecer la frontera entre una creencia folklórica y una opinión que simplemente pertenece a la prehistoria de la ciencia. No es fácil establecerla entre ciertas fórmulas lingüísticas en que viene como encerrada la sustancia folklórica y ciertos tipos de literatura popular, tradicional y anónima. Véase, a este propósito, el apéndice de Adolfo Salazar a su obra *Las grandes estructuras de la música*, México, 1940. Por eso es preferible prescindir aquí de la elegante palabra lanzada por W. J. Thomas en una sesión de la Athenaeum Society, Londres, 1846. Es preferible para

nuestro objeto sumergir en un todo el tema lingüístico popular, sea o no estrictamente folklórico.

También "tema" se usa de dos modos: unas veces para el asunto; otras, para su expresión. Nos acogemos a este último sentido. Entenderemos aquí por tema popular toda forma lingüística, derivada o no de formas cultas y artísticas anteriores, que ha entrado en el anonimato del pueblo, en el acervo común. Prescindimos de prácticas, ritos o creencias, aunque se acompañen de manifestaciones verbales. Nos limitamos a las expresiones lingüísticas que agotan en sí mismas su utilidad. Y dentro de éstas, escogemos las que revelan cierta elaboración estética. No pintaremos todo el paisaje, sino sus rasgos más salientes. Para el paisaje sirve el golpe de vista, no el microscopio.

Así limitado el campo, ponemos esta evocación de la literatura humilde bajo el nombre de Marsyas. El pobre sátiro quiso, con sus elementales aires de flauta, competir con la aristocrática lira de Apolo, y acabó colgado de un árbol, como si él mismo fuera el signo de la música no reducida todavía al instrumento superior, la música que el viento arranca en las frondas. Marsyas es "el árbol que canta".

II

La noción provisionalmente propuesta del tema popular, objeto de estas notas, se aclarará con la enumeración de sus *rasgos* o caracteres. El primer rasgo es la popularidad misma. Aquí se nos ofrece el distingo con tres conceptos afines. Y son ellos, del más próximo al más lejano:

1º Lo popular como simpatía y difusión.
2º Lo popular como asunto o contenido semántico.
3º Lo popular como carácter social.

1º El lenguaje corriente llama popular a lo que gusta mucho. La oferta corresponde a una amplia demanda. La demanda puede haberse ignorado a sí misma, antes de que apareciera la oferta. En este sentido se dice que las cosas se popularizan. La invención de Tarde se propaga en repeticiones e imitaciones. Todo tema popular, como aquí lo

entendemos, presupone este concepto corriente de la popularidad. Pero la popularidad corriente comprende mucho más de lo que comprende nuestro tema. Las "populares canciones" de Agustín Lara no son "canciones populares". Éste es el terreno habitual de las falsificaciones. Nos lleva al agente del tema popular, que luego estudiaremos.

2º Una cosa es lo popular como asunto y otra es lo popular como función temática. Aquí también nuestro tema popular presupone asunto popular; pero el asunto popular abarca mucho más que el tema popular. De esta suerte, Góngora, poeta exquisito y culto por antonomasia, incide en asuntos populares, y aun glosa y desarrolla verdaderos temas populares, sin que por eso pueda decirse que en estos poemas produzca el tema popular que aquí tratamos.[1]

3º El tema popular no significa la menor implicación de clase social. François Villon era un picaruelo de París que dormía en las calles y no tenía oficio ni beneficio. Con todo, su obra no es poesía popular, sino poesía culta, de autor determinado y conocido, que se conserva escrita y tal como él la dejó. En cambio, el prócer Marqués de Santillana —si hemos de creer una discutida atribución— nos ha dejado recopilaciones de tema popular en los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego.*

III

Consideremos ahora el agente del tema popular. ¿Quién es el autor? Aquí se ofrecen dos posturas extremas y una tercera subsidiaria:

1º El pueblo como autor colectivo. Teoría de la "ráfaga wolfiana". Exageración de la teoría romántica expuesta en los *Prolegomena* de Wolf, sobre los orígenes de la epopeya. Podemos caricaturizarla diciendo que, en cierto momento de su evolución, el pueblo se encuentra en condiciones de fertilidad literaria, de facilidad general para echar a volar temas y motivos que se van unificando solos en un como poema atmosférico. Prodigio difícil de aceptar. Las distin-

[1] A. R., "Lo popular en Góngora", en *Capítulos de literatura española*, 2ª serie, México, 1945, p. 175. [Trasladado al tomo gongorino de las *Obras Completas*, VII, pp. 199-217.]

tas escuelas folklóricas a que antes nos hemos referido nos proporcionan interpretaciones más seguras.

2º El autor individual, aunque desconocido. La creación partió de una mente; al difundirse, se vuelve anónima. La conservación del nombre individual es función inversa de la absorción popular de la obra. Nada de esto obsta para que varios temas semejantes aparezcan independientemente en varios inventores. Nos lo explica la analogía de la especie, en que insiste la escuela antropológica del folklore.

3º La postura subsidiaria viene a ser un ejemplo explicativo de la postura anterior, trasladado el fenómeno desde los remotos orígenes a épocas en que ya la investigación histórica puede establecer el nombre de autor. Bien puede, o bien puede no establecerlo. Todos hablan de aquello del "cristal con que se mira", y aun recuerdan la estrofa:

En este mundo traidor
nada es verdad ni mentira:
todo es según el color
del cristal con que se mira.

Todos hablan de aquello, algo más antiguo, del "mentir de las estrellas", y algunos aun recuerdan la estrofa:

El mentir de las estrellas
es un seguro mentir,
porque ninguno ha de ir
a preguntárselo a ellas.

Estrofa que bien puede ser el origen de la frase hecha, o bien puede fundarse en una frase hecha anterior (pues que así procede el arte culto, bordando a veces sobre los temas populares). Pero no es frecuente que se recuerde el autor de una o de otra estrofa. Lo dejo como pequeño ejercicio a los lectores.

Hace poco, Alfonso Junco preguntaba, desde las columnas de un diario, cuál es el verdadero autor y cuál es la versión original de aquella estrofa que acaba diciendo:

Muertos son los que tienen muerta el alma
y viven todavía.

Enrique Díez-Canedo cree que parte de Ricardo Palma.

IV

De lo anterior resultan otros rasgos del tema popular. Desde luego, el anonimato. Además, lo que pudiéramos llamar el aura estética popular; es decir, cierto sabor artístico que da al tema las condiciones de equilibrio del canto rodado. Para que el tema acomode en el alma colectiva, es indispensable que adopte sus pliegues. La falsa literatura popular consiste en fabricar cantos rodados en el taller. La simulación puede ser perfecta. Los folkloristas se jactan de descubrirla a primera vista. La adquisición de semejante pericia sólo puede alcanzarse con la práctica de los ejemplos modernos, en que existe todavía el término original de comparación, la obra individual conocida, que el pueblo transformó al adoptarla. Entre los casos recogidos por Francisco Rodríguez Marín (*La copla*, Madrid, 1910), considérese este guijarro original, de autor artístico:

¿Tengo yo la culpa, dí,
que siendo la rosa tuya
llegue el perfume hasta mí?

Y ahora, este canto rodado que nos devuelve el pueblo:

No tengo la culpa yo
que, siendo tuya la rosa,
hasta mí llegue el olor.

El pueblo ha comenzado por borrar la inflexión interrogativa, que quita ímpetu a la dicción o al canto; después, ha sustituido la palabra culta "perfume", por la palabra corriente y moliente "olor"; por último, ha dado mayor énfasis al contraste mudando "siendo la rosa tuya", por "siendo tuya la rosa".

Por supuesto, no hay que tener la superstición de lo popular. No hay que figurarse que es necesariamente preferible a lo culto. No hay que esperar que necesariamente mejore la forma culta al prohijarla. Todo puede suceder. Gutiérrez Nájera dice a una niña: "Entras al mundo por ebúrnea puerta." "Ebúrnea" es más de lo que el pueblo tolera. Y la gente ha dado en cantar: "Entras al mundo

por alguna puerta", notorio disparate. Y aun hay quien diga: "por ninguna puerta". ¡Peor que peor!

V

Nuevo rasgo de nuestro tema es ser tradicional. El término es algo vago. Como no nos encerremos en un misterioso solipsismo o no nos dé por interpretar el mundo en una monadología de entes díscolos e incomunicables, todo es tradicional, todo está moviéndose de un término a otro, de uno a otro estado. Cuando se habla de lo tradicional en los temas populares, se quiere simplemente insistir en estas circunstancias: 1º el ingrediente de tiempo que al principio dijimos, algo como una sazón o cocinamiento que el producto adquiere al correr las épocas y los pueblos; 2º el mismo correr, la movilidad de transmisión que hace del producto un bien mostrenco, inasible para las tenazas de la apropiación; 3º la variedad de versiones que de todo ello resulta para las formas lingüísticas del tema. Esta tradición, transporte o movimiento usa eminentemente del vehículo oral y subsidiariamente del vehículo escrito. El tema popular es oral por naturaleza, tanto en su origen como en su carrera ulterior. Pero vivimos en la época de la escritura y en la época de la crítica. La crítica interroga la espontaneidad de todas las cosas vitales para someterlas a su disección. La escritura tiende a fijarlas en registro mnemónico. De aquí que los entes orales sean recopilados por escrito, ya como subsidios de la memoria, ya para ser mejor captados por la crítica que los investiga. Al primer caso corresponden los repertorios populares de nuestro Vanegas Arroyo, benemérito del folklore mexicano. Al segundo, las colecciones eruditas.

VI

Sobre el cocinamiento del tiempo, relacionado con el aura estética, se ha dicho lo esencial. Sobre la movilidad entre pueblos y épocas, insistamos en que no siempre los paralelismos mentales revelan contactos directos. A veces, sólo se trata de coincidencias fundadas en la semejanza de la espe-

cie. Otras veces, de términos muy distantes, cabezas de puentes cuyo proceso intermedio es largo y dilatado. Véase el ejemplo clásico en el cuento de la lechera, que ha sembrado por toda la tierra su semilla de escepticismo, al que ha consagrado Max Müller su hermoso estudio sobre *La emigración de las fábulas.* Es chiste de la conversación decir que quien no se casa se arrepentirá de vivir soltero, y el que se casa, de vivir casado. Nadie se atreverá a buscar aquí un contacto de la cultura griega. Sin embargo, ese chiste lo decía ya Sócrates, según testimonio de Diógenes Laercio. La humanidad convive y se mezcla hace muchos siglos. No siempre es dable, en esta maraña arborescente, el trazar derivaciones directas. Por supuesto, la comunidad del tema en varios pueblos permite inferencias más aproximadas sobre los contactos históricos, a medida que el tema depende más inmediatamente de su forma o expresión lingüística. Pero, en general, puede asegurarse que tal inferencia sólo es rigurosa cuando aparece, no como un antecedente del razonamiento, sino como una comprobación más de un hecho ya conocido por la historia. En ocasiones, aun se da el caso de que el tema perpetúe, en una región, un modo de hablar propio de otra región distinta. Hasta llegar al caso indiscutible de herencias lingüísticas o culturales. Por ejemplo, juegos de palabras, frases hechas, metáforas y otras estratificaciones verbales entre pueblos hispánicos o hispanizados, sean los sefarditas del Mediterráneo, sean las repúblicas americanas. Así cuando dice el *Martín Fierro,* poema que recoge el habla gauchesca y campesina:

Ninguno me hable de penas,
porque yo penando vivo
y naides se muestre altivo
aunque en el estribo esté,
que suele quedarse a pie
el gaucho más atrevido.

Y dice la canción mexicana:

No te tengas por querido
aunque te estén adorando;
que, con el pie en el estribo,
muchos se quedan colgando.

Y es que a mí me ha sucedido:
no diré que muy seguido,
pero sí de cuando en cuando.

Forma española:

Ninguno cante victoria,
aunque en el estribo esté;
que muchos en el estribo
se suelen quedar a pie.

Si las coincidencias o paralelismos del tema son el aspecto positivo de la versatilidad, su aspecto negativo viene a ser la variedad de versiones. Tal variedad puede describirse rápidamente como un caso de adaptación al medio físico o medio espiritual, y a ambos las más veces. El maestro Gonzalo Correas recoge en su *Vocabulario* (siglo XVII) este proverbio castellano: "Dijo el cazo a la caldera: quítate allá, tiznera." Por adaptación al medio físico, el proverbio trasportado a México, se ha trocado así: "El comal le dijo a la olla: qué tiznada estás." [2] El caso de adaptación al medio espiritual es menos aparente. Aquí se descubre ese matiz o divergencia de sentimiento que he llamado "psicología dialectal" (*Calendario*, Madrid, 1924, y México, 1945) *, y que no ha escapado a José Moreno Villa cuando, al comparar el habla española con el habla mexicana, algunos años después, se pregunta: "En la emisión de un 'pues sí' o un 'qué bueno' o 'cómo no' está toda el alma mexicana... ¿Es posible que no se haya escrito sobre esto, sobre el verbo hecho carne?" (*Cornucopia*, México, 1940). Yo había sugerido algo de esto en la nota a que aludo, refiriéndome a la mexicanísima expresión: "¡Hora que me acuerdo!"; expresión que vale por una amenaza o por la decisión súbita de jugarse el todo por el todo, sentido que en manera alguna corresponde al sentido literal que un español entendería. La mutación del tema revela más o menos una variación subjetiva y, en todo caso, conlleva una variación

[2] Generalmente este proverbio se deja en México sin concluir, después de la palabra "olla". Ver Darío Rubio, *Refranes, proverbios y dichos y dicharachos mexicanos*, México, 1937.

* [*Obras Completas*, II, pp. 339-341.]

lingüística. Un catador de almas nacionales fácilmente descubrirá el humorismo mexicano en el proverbio:

> No a todos les está el puro
> no más a los hocicones.

VII

La tradición oral resalta en dos efectos: 1º la versatilidad que ya hemos mencionado; 2º la brevedad. Ésta se relaciona también con el aura estética. Hay una estética de la memoria: un cierto despojo, una necesidad de trabazón y una tendencia a los esquemas que facilitan la retentiva. Y ni qué decir que es más cómodo retener un texto breve que un texto largo. Así, la brevedad y la arquitectura sui generis son equilibrios de la memoria. Pongamos que el guijarro o poema épico original tenía mil versos cuando, desde lo alto de la montaña, cayó en el río de la memoria. Pues el canto rodado que encontramos abajo, en la desembocadura del río, puede haberse reducido a cincuenta versos, concentrándose en el episodio saliente y en las fórmulas verbales más expresivas que andaban antes diseminadas. Tal es el origen de algunos romances populares, derivados de la primitiva épica castellana. El pueblo prefiere combinaciones sucintas: las décimas, puntos cubanos, llaneras mexicanas, estilos argentinos; la singular sextina del *Martín Fierro*; la seguidilla de siete y —originalmente— de cuatro versos; la cuarteta más o menos cuajada en redondillas del corrido mexicano; las soleares de tres versos; las alegrías andaluzas de dos versos, parecidas a las "ciuri" o "fiori" sicilianas; y hasta el verso aislado que se vuelve sentencia. Cierta inclinación sintética de la poesía contemporánea parece inspirada en las enseñanzas del tema popular. No neguemos que hay también la tendencia contraria, a la difusión enumerativa whitmaniana. Y aun en el tema popular podrá descubrirse, una que otra vez —pero es muy rara—, la amplificación por el arrebato o interés del asunto. Verdad es que el Romancero del Cid amplifica breves toques de la tradición cidiana, pero es que tal Romancero no representa un tema popular en pureza, sino una falsificación popular de poeta

culto. La amplificación, a la que podemos aplicar el nombre de "farsa", es obra, en general, de arte culto. ("Farsa" tiene hoy sentido humorístico. "Farsa" se dijo de ciertos pequeños pasos teatrales que, en efecto, pronto dieron en la comicidad. Pero originalmente, las farsas eran compases de diálogos embutidos en la liturgia eclesiástica, como explicación de sus misterios o glosa extracanónica; del latín "farcire".)

La abreviación mnemónica conduce a un resultado paradójico: tales las frases hechas que perpetúan el vestigio de algo que ya no se recuerda. Decimos: "Tomar las de Villadiego", sin saber lo que significa esta frase, cuyo origen discuten todavía los especialistas.

VIII

Los temas populares, en cuanto corresponden a la definición provisional que de ellos hemos dado, en cuanto representan esquemas verbales más o menos fijos, tienden a perdurar con vida autonómica, en los decires del pueblo, en la conversación, en los relatos literarios elementales que la gente es aficionada a repetir, sobre todo para los niños. Ya se comprende que el esquema rítmico es más inflexible que el esquema en prosa libre, el cual ofrece articulaciones más expuestas a la pérdida de un fragmento o a la interpolación coloquial. El tema así entendido tiene también otra vía de perduración: también lo acarrea en su seno la literatura culta o artística. Cuando por tema se entiende solamente el asunto, es fácil ver que, por muy popular que sea un tema, puede servir de inspiración a obras literarias elaboradas. El *Tenorio* parte de tradiciones anónimas sobre el burlador, el muerto vivo y el convidado de piedra. Ya hemos hablado de lo popular en Góngora (§ II, 2º).

IX

Considerados así sumariamente los *rasgos* y la vida del tema popular, recordemos sus principales *manifestaciones*: frases

hechas, sentencias, proverbios, refranes: el caudal de la paremiología; juegos de palabras, adivinanzas; juegos de muchachos; coplas y canciones; romances; fábulas; anécdotas y cuentos; leyendas y tradiciones; teatro popular. Descartamos las fórmulas mágicas y cabalísticas, albor del derecho formulario, porque más bien se relacionan con prácticas folklóricas, aunque adopten expresión lingüística (§ I). Descartamos, por igual motivo, las oraciones y rezos, aunque suelen contaminarse de tema popular y hasta de conjuro (así la invocación a santa Bárbara contra el rayo). Descartamos también, por su objeto útil, el lenguaje que se usa con los animales. Y sólo señalamos de paso ciertos aspectos de la lexicografía, cuyo examen sería inacabable. Por ejemplo, la escapatoria escolar y los distintos términos con que se la designa: "l'école buissonnière", en Francia; en Madrid, "hacer novillos" y "fumarse la clase"; en Asturias, "montar la escuela"; en Andalucía, "hacer rabona"; en la Argentina, "hacerse la rabona" o "la rata"; en Monterrey, "cuajarla" o "irse de cuaja"; en la ciudad de México, "irse de pinta" o "pintar venado", deliciosa expresión que hace pensar en los dibujos rupestres.

X

La frase hecha puede ser: 1º Un elemento coloquial, y entonces corresponde a la mera fraseología y es estudio de la gramática: "Encontrarse al borde del abismo" (metáfora); "Creer una cosa a pie juntillas" (modismo antisintáctico); "Ir a las volandas" (locución adverbial), etcétera. 2º Un adagio, proloquio, brocárdico o sentencia que hace sentido por sí y envuelve una admonición o resume un saber práctico, y entonces colinda con el proverbio, aunque es más breve: "No hay que fiarse de apariencias". La frontera con el proverbio es indiscernible. Yo me inclinaría a considerar sentencia la expresión en una pieza: "Las paredes oyen", y proverbio la expresión comparativa, binaria o de más términos: "No por mucho madrugar amanece más temprano" (o "más aína", como se dijo antes, caso de mutación por evolución lingüística); "Quien mal anda en mal acaba". El

mandamiento o máxima moral es sentencia. Cuando el entimema o silogismo retórico de Aristóteles se abrevia, por intensidad, en una premisa o en una conclusión, también da la máxima. 3º La frase hecha puede finalmente ser un despojo de algún estado anterior. Es el tipo más singular y jugoso. El canto rodado se ha convertido en grano de arena. La mutilación sufrida lo hace inexplicable: "Tomar las de Villadiego" (§ VII); "Averígüelo Vargas." ¿Residuos de cuentos desaparecidos? Además de las recopilaciones eruditas, recordar la *Visita de los chistes* y el *Cuento de cuentos*, de Quevedo, que hacen también veces de repertorio, aunque su fin es otro: el urdir con frases hechas, como proeza literaria, todo un relato. La primera obra se refiere a las frases hechas con personaje, la segunda a las frases hechas de tipo coloquial o modismos. En la primera aparecen el Rey que rabió, el Rey Perico, Mateo Pico, Agrajes, Pero Grullo, Perico de los Palotes, etcétera. El tenor de la segunda apréciese por este fragmento:

> Ello se ha de contar; y si se ha de contar, no hay sino ¡sús!, manos a la obra. Digo, pues, que en Sigüenza había un hombre muy cabal y machucho, que dizque se decía Menchaca, de muy mala cepa. Estaba casado con una mujer, y esta mujer era mujer de punto y más grave que otro tanto. Llámese como se llamare.

Ignoro si el "Penseque" —personaje indeciso que pierde todas las buenas ocasiones por aquello de "Yo pensé que. . ."— será frase hecha o invención de Tirso de Molina en *El castigo del penseque*. En México tenemos "la yunta de Silao", "el rosario de Amozoc" ("el rosario de la Aurora" en España), etcétera. Y los discursos cómicos de Cantinflas, que hacen ruido y no dicen nada, parientes de la bernardina española,[3] están tejidos con frases coloquiales.

Sobre el nacimiento de estas frases he propuesto un ejemplo: Al lado de Monterrey y sobre el potrero de las lomas del Sur, estaba situado un depósito de pólvora, un polvorín, muy cerca del cual vivía, con su familia y su pequeña hacienda (caballos, cerdos, gallinas y perros) el encargado de

[3] "Berlandina", en el doctor Carlos García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos,* 1619. Ver A. Castro, *España en su historia,* 1948, p. 56, n. 1.

cuidarlo. Un día aconteció, por no se sabe qué abandono, que estallara toda aquella pólvora; con lo que, naturalmente, desaparecieron el polvorín, la casa del encargado, él y toda su familia y sus animales. Como el estallido fuera tal que conmovió hasta la misma ciudad, luego acudieron a saber lo que sucedía. Y lo que sucedió fue que sólo hallaron, único resto de aquella colonia, ¡un gallo!, desplumado, aporreado, chamuscado, pero vivo. Los diarios de la ciudad comentaron el caso; y por algún tiempo, siempre que en Monterrey se trataba de ponderar las artes o la suerte del que sobrevive a una catástrofe, se decía simplemente: "Éste es como el gallo del polvorín." El gallo del polvorín es un imprevisto pariente del hispánico Gallo de Morón, el que se quedó "sin pluma y cacareando".*

XI

Los refranes o proverbios, a veces tan bellos como los mejores poemas, en que la malicia y la psicología popular se dan ensanche ("El que ofende no perdona"), muchas veces contradictorios por lo mismo que buscan la explicación a las encontradas situaciones de la vida; la "gramática parda", la sabiduría de Sancho que se desbasta y pule en el roce con el idealista caballero; ora huellas de antiguas supersticiones y conjuros de saludadores; ora compendio de la agricultura empírica y las reglas de los deportes y oficios; textos de la medicina y la higiene sin doctrina; residuos de las Escrituras y de los versículos sagrados, han tentado hace mucho nuestra curiosidad y no repetiremos lo que entonces dijimos.**

La psicología dialectal puede aplicarse a la transformación de esta seguidilla española, zumbona y alegre:

> Pa las cuestas arriba
> quiero mi burro
> que las cuestas abajo
> yo me las subo,

* [Cf. *Cuestiones estéticas*, París, 1910, p. 292; *Obras Completas*, I, p. 170.]

** [*Idem.*, *Obras Completas*, I, pp. 163-170.]

en esta grave y resignada consideración del campesino mexicano: "En el llano, como quiera el amo; y en la cuesta, como pueda la bestia". Y cabe divagar sobre el viejo tema horaciano: "Donec eris felix...", que llega así hasta nuestro suelo: "Al nopal lo van a ver sólo cuando tiene tunas"

Todo un estado social puede reflejarse en un proverbio: "A barbas de indio, navaja de criollo"

XII

Los juegos de palabras se fundan a veces en el sonido, a veces en el sentido, o en ambas cosas a la vez; se deslizan sobre la homonimia, sobre la sinonimia que casi siempre es imperfecta, como va el cirquero de un trapecio a otro aprovechando el instante en que se juntan. Ya es el *calambur* por semejanza fonética o por encuentro entre finales y comienzos de las palabras.[4] Ya son ejercicios de pronunciación: "El arzobispo de Constantinopla se quiere desconstantinopolizar", etcétera; el "desemperejilador". Ya son acrobacias de ingenio, aun de efecto estúpido y risible como los "colmos". Aquí de los trocadillos, retruécanos y acertijos. Aquí de las frases palíndromas: "Anita lava la tina"; las muchas que trae Juan Filloy en su libro *¡Estafen!* (Buenos Aires, 1932): "Roma tibi subito motibus ibit amor"; y ésta de James Joyce: "Madam, I'm Adam".[5] Y aquí de tantos otros candorosos deleites que el castizo llama "gansadas". Los programas de radio no han dejado de explotar estos juegos. Los que propiamente son acertijos pasan a la categoría de adivinanzas.

Todos entienden de adivinanzas: basta con volver la vista a los días infantiles. Son de todos los pueblos y de todos los tiempos. El primer "flirteo" entre el sabio Salomón y la Reina de Saba fue un desafío por enigmas. Edipo descifró la célebre adivinanza de la Esfinge. Es famosa la colección de Eugène Rolland, prologada por Gaston Paris.

No hay que confundir estos tipos fijos de tradición popular con los problemas nuevos, sin forma lingüística deter-

4 En este libro, a "Hermes o de la comunicación humana" § XII, p. 43.
5 "Glenelg", nombre de un puerto en la Australia meridional.

minada, al modo de los que propone en el radio el coronel Lemuel Q Stoopnagle: "¿Cómo se las arreglaría Vd. para arrojar una pelota de modo que vuelva hasta Vd. sin rebotar en ninguna parte?" Lee Tracy contestó: "Arrojándola verticalmente al aire." "Dos padres y dos hijos mataron tres conejos, y a cada uno tocó un conejo entero. ¿Cómo fue eso?" El actor Albert Hackett contestó: "Porque sólo eran tres personas: abuelo padre y nieto."

XIII

Los juegos de muchachos pueden ser indiferentes en cuanto al tema verbal, y hasta mudos como el juego de la cuerdecita que llaman la muerte; o pueden traer consigo un vocabulario ritual como el del Burro, que establece las reglas: "Arrepentido, fletado; no se vale encender mecha; no se vale dar jamón, etcétera" (Monterrey). También suelen acompañarse de fórmulas verbales, unas meramente enumerativas o exclusivas (para designar a la "roña" o al "plantón"), otras rítmicas como motivo de sonsonete o danza en que la lengua rompe las amarras lógicas y deja escapar la savia vital que la alimenta. Si los humildes refranes merecieron la atención del Marqués de Santillana, estos esparcimientos infantiles merecieron la del sesudo varón Rodrigo Caro quien, con largo conocimiento de autores griegos y latinos, les consagró un libro único: los *Días geniales o lúdicros*. Los dos primeros diálogos se refieren a los juegos gimnásticos, y los otros a juegos de todas edades (místicos, simposiacos, saturnales), con especial consideración para los pueriles. Aunque lo domina el afán de confrontar su época con las edades clásicas, y el propósito descriptivo se lleva todo su interés, nos da el gusto de transcribir los temas verbales de algún juego español a principios del seiscientos:

Sal, salero.
Sarabuca
de rabo de cuca
de acucandar,
que ni sabe arar,
ni pan comer:

véte a esconder
detrás de la puerta de San Miguel.
. . . .
Sal, salero:
vendrás caballero
en la mula de Pedro.

Es ocioso copiar aquí los temas de juegos infantiles que todos conocen ("De una, de dola", "Tin, Marín, etcétera). Algunos he transcrito en las notas sobre "Las jitanjáforas" —entre ellos, las glosolalias argentinas que me comunicó Leopoldo Lugones—. Son manifestaciones de la energía no racional del lenguaje. En esta energía insiste la estilística contemporánea, única que, con criterio científico, se acerca al misterio de la lírica. "En buena parte, los errores de comprensión de lo psicológicamente «mentado» se explican por esa ausencia de espontaneidad (la del hombre «razonable»): por la tendencia a buscar empeñosamente razones, en un terreno en que únicamente rigen impulsos anímicos." [6]

Pero no todos los juegos infantiles se acompañan de jitanjáforas o fórmulas irracionales. También se cantan verdaderos romances que, gracias a esto, han llegado vivos hasta nuestros días:

Doña Blanca está encerrada
en pilares de oro y plata.
Rompemos un pilar
para ver a Doña Blanca.

XIV

En coplas, canciones y romances, conviene siempre estudiar, además de la letra, el motivo musical, que muchas veces aclara algunos tránsitos de la tradición o al menos robustece la hipótesis. Las coplas y canciones representan el género lírico, y los romances el épico o narrativo. En las coplas humorísticas es ya proverbial nuestro *Negrito poeta*, que hace años estudió Nicolás León. Aunque se trata de autor más o menos conocido y sabemos que se llamaba también José

[6] Karl Vosler, *Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje.* Buenos Aires, Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, 1932, p. 24. ("Colección de Estudios Estilísticos", I.)

Vasconcelos, tuvo un significado popular evidente, tanto porque su musa era la musa burlona y a corto vuelo que se encuentra en la media calle, la musa de la improvisación y el chispazo, como porque muchas veces le prohijan motivos que pertenecen al folklore general.

El género lírico es más propicio a la explosión subjetiva, al disparate. Ejemplo heroico, la tonada asturiana:

No le daba el sol,
que le daba la luna.
No le daba el sol
de la media fortuna.

Las canciones son las que más fácilmente se prestan a la falsificación seudopopular (§ II, 1º). La *Casita*, los *Ojazos negros*, el *Cielito lindo* que se disputan varios países americanos; la *Paloma*, que anda entre Cuba y México y que los Estados Unidos casi han hecho suya por afición, no son populares en el sentido técnico en que lo son aquellas viejas canciones:

Bonitas las tapatías
cuando se van a bañar...

Una calandria en Tampico
solita se va embarcando...

Motivo, esta última, de los "cuandos" mexicanos que, en otra forma, también encontramos en danzas argentinas:

Una y dos me andan queriendo
y no sé con cuál quedarme...

XV

En el racimo de temas populares, el romance es la rama de oro. Los romances viejos comienzan a aparecer en España desde el siglo xv, a modo de abreviaciones o reliquias de la antigua épica (§ VII), y han corrido por todas las tierras donde no se ponía el sol. A México llegaron con los mismos conquistadores, que los recitaban de caballo a caballo. Al avistar la ciudad de Tenochtitlán, dice a Cortés, uno de sus tenientes:

Cata Francia, Montesinos,
cata París la ciudad...

Cortés, haciendo augurios sobre la empresa que le aguarda, contesta:

Dénos Dios ventura en armas,
como al paladín Roldán...

El romance nos muestra la más acabada elaboración del tema popular. Por eso seduce inmediatamente a los poetas cultos, quienes lo imitan desde el siglo XVI, y mucho más en el XVII. El romance viejo andaba en pliegos sueltos, como las hojas de Vanegas Arroyo y nuestros actuales corridos. En España todavía se venden así las "tragedias", sucedidos patéticos, y las "aleluyas" en dísticos o pareados. La censura oficial no dejaba entrar en la Nueva España la amena literatura. La literatura comenzó aquí en una forma institucional y para fines catequísticos: tal es el origen de nuestro teatro. Los viejos romances que nos llegaban venían en la memoria de los colonizadores. Así el antiquísimo de *Las señas del marido*:

—Caballero, por favor,
¿ha visto usté a mi marido?
—Señora, no lo conozco:
déme una seña y le digo.

Así la *Delgadina*. Así *Las hijas del rey*:

Hilo, hilo, hilo de oro,
yo jugando al ajedrez,
por un camino me han dicho:
—Lindas hijas tiene el rey.

El primer verso inclina a pensar que se trata de una canción de rueca.

Tales romances, que a veces tienen remota base histórica, produjeron hijos en América. Nuestras luchas de independencia y nuestras vicisitudes civiles desarrollaron el caudillaje y el bandolerismo, cuyas hazañas canta el corrido. Siguiendo una general tendencia del siglo XIX, el corrido abandona la serie abierta de asonantes alternados, característica del romance, y adopta la estrofa en cuartetas, cuartetas de sentido

si no siempre de consonancia completa (§ VII). Vicente T. Mendoza ha estudiado esta materia en un libro reciente, *Romance y corrido* (México, Universidad Nacional, 1939). La cosecha de nuestra última revolución revela ya la decadencia del género. Tal vez ha sonado la hora del corrido. La forma se ha empobrecido visiblemente; han desaparecido los recursos de la antigua musa popular: los balanceos de frase, los tipos paralelísticos, las reiteraciones y enumeraciones pintorescas, el rasgo elocuente que daba encanto a nuestros viejos romances de guapo: el *Valentín Mancera*, el *Heraclio Bernal*, el *Macario Romero*. Se ha deslizado un estilo huero y oratorio, en que se ve la pluma del líder, mucho más que oírse la voz del juglar.

XVI

Las fábulas o apólogos, de ilustre tradición literaria, perduran también por su propio impulso en el puro tema popular.[7] Éste es el campo más fértil en comprobaciones para los folkloristas de la escuela oriental. Las fábulas andan mezcladas con los cuentos; el tema popular más bien las recoge en prosa, así como la literatura artística más bien las recoge en verso. Al lado de los fabulistas poetas —La Fontaine, Florian, Iriarte, Samaniego, nuestro Rosas Moreno— corre por sus cauces la fábula anónima, que se amolda al suelo nacional con singular obediencia. Entre nosotros, tienen carácter inconfundible los dichos y astucias del coyote, heredero del *Roman de Renard* y de todo el aporte caudaloso que nos llega desde el legendario *Bidpay*. Parece que, en punto a fábula, acaso por la elasticidad de la prosa, acaso también por la mezcla con la anécdota y el cuento, el rigor formal del tema, la serie verbal, no hubiera podido conservarse.

Cuentos y anécdotas casi son un todo con las fábulas, a poco que la intención de la moraleja final se deshaga y borre en el interés mismo del relato. Quien haya examinado

[7] Otros usos de la palabra: "fábula" por "argumento teatral", en las Poéticas clásicas; o por "poema mitológico" (*Fábula de Polifemo y Galatea* en Góngora, o *Fábula de Siringa y Pan* en *Los cigarrales* de Tirso), y aun cuando no se trate de un mito tradicional, sino de una concepción mítica de asunto nuevo (*Fábula de Genil*. . .).

las viejas colecciones de Timoneda, y otras que publicó Paz y Melia en sus *Sales españolas*, lo habrá advertido así. Y habrá advertido igualmente la indecisión formal con que muchos de aquellos motivos se han difundido hasta nuestros días y hasta nuestras tierras, de modo que con frecuencia sólo se conserva lo esencial del asunto. He oído a Salvador de Madariaga ejemplificar el humorismo vascongado con una anécdota que consta en las compilaciones castellanas del siglo XVI:

Un hombre cae por una ladera. Se salva agarrándose de un tronco. "¡Gracias a Dios!", le grita su compañero. Y él contesta: "Gracias a palo, que la voluntad de Dios bien clara estaba."

México es un paraíso en cuentos de loros. Envidio la tarea del que se decida a recogerlos. Vicente Riva Palacio aprovechó uno en sus *Cuentos del General.* Los cuentos de Gedeón, de España, hallan en México su correspondencia en los cuentos de Santibáñez (y las "bonilladas" de nuestros días). Con la anécdota se relaciona el simple chascarrillo burlesco, el cuento verde, el "vagón de fumadores", etcétera, en que Léon Treich, entre muchos otros, ha logrado hacerse una especialidad (*Collection d'Anas,* París, Gallimard).

Hasta aquí vengo usando convencionalmente el término "anécdota" como equivalente de cuento rápido, en que se relata un dicho agudo o un breve suceso. En general, se reserva el nombre de anécdota para dichos o sucesos reales, sobre todo de personajes notorios.

Pero la verdad es que estas supuestas realidades son muchas veces temas folklóricos.

El verdadero tipo de cuento popular es el cuento infantil. Casi todo su acervo ha caído en la letra escrita y en la amplificación literaria: *Las mil y una noches,* el episodio destacado de *Simbad el marino*, odisea árabe de antecedentes indostánicos; las colecciones de Saturnino Calleja, etcétera. Cuentos de aventura, de brujas y encantamientos, de príncipes audaces y bellas durmientes, últimas transformaciones de los libros de caballerías, fieras agradecidas que son el ropaje moderno del episodio de Androcles y el león, cuentos de espantos y aparecidos, como el que recoge Lope de

Vega en *El peregrino en su patria*[8] y que George Borrow consideraba como el mejor de su especie, etcétera. Pero todavía corren por el cauce oral muchos relatos de este género, y todavía quedan por ahí algunos narradores que consideran el cuento como una serie verbal para retenerse de memoria.

Frobenius nunca logró que los narradores africanos aceptaran como bueno el cuento que él acababa de escucharles y en vano intentaba repetir. ¡Es que, sin querer, cambiaba las palabras, ateniéndose, como buen europeo culto, al solo contenido semántico! Conocí en mi niñez a un verdadero narrador popular, no adulterado por los estímulos de la letra escrita. Cuando se le pedía un cuento, se concentraba un instante y decía: "Voy a recordar *las palabras*." El cuento era para él un poema en prosa. Este hombre era el legítimo narrador de historias o "Tusitala", como llamaban a Stevenson los isleños de Samoa.

Imposible deslindar del todo estos géneros de las tradiciones y leyendas, a no ser porque éstas suelen revelar un vínculo histórico, y entonces crecen como derivaciones de las vidas reales, o un vínculo geográfico, y entonces son explicaciones míticas de los nombres de lugares, poblaciones y calles, y hasta de los accidentes topográficos y la fisonomía del paisaje. El estudio de las literaturas nacientes que manan de la surgente popular necesita un cuadro genérico muy diferente del que nos muestran los manuales de historia de la literatura. Los Chadwick lo establecen así: motivo heroico y saga (y el motivo polar no heroico); motivo histórico (y el polar no histórico); anticuario; gnómico; descriptivo de individuos no especificados; poesía mántica, y otras nociones que revolucionan los tipos usuales.[9] Las leyendas y tradiciones corresponden al tipo anticuario.

[8] Lo he publicado bajo el nombre de *Las aventuras de Pánfilo,* Madrid, Ed. Jiménez Fraud, 1920. [Reyes lo reimprimió en su colección "La Flecha", Nº 1, México, 1957.]

[9] *The Growth of Literautre,* 3 vols., Cambridge University Press, 1932-1940.

XVII

El teatro popular ofrece una simplicidad característica en los seis *elementos* trágicos de Aristóteles: argumento, personajes, pensamientos, expresión o estilo, escena y espectáculo, acompañamientos musicales y coreográficos. Y como todo teatro comenzó por ser popular, estos rasgos de sencillez también son característicos de todo teatro culto o artístico en las primeras fases de su desarrollo. Entre las funciones literarias (drama, épica, lírica), el teatro es la que más debe adaptarse a las masas, la que más debe responder a sus hábitos y a sus gustos. La tutela que la demanda del público ejerce sobre la oferta del creador es aquí singularmente imperiosa.

La lírica, a poco andar, reclama cierta autonomía, y la torre de marfil puede ser su símbolo. Se presenta como un prototipo de la excelsitud individual, y se enfrenta con los públicos a modo de paradigma para ser imitado o hasta a modo de orgulloso reto. La épica adopta por suyo el deber didáctico, y se acerca al público para enseñarle francamente, o al menos para custodiar por cuenta de éste el tesoro de las tradiciones nacionales. Pero la dramática, que nace entre el bullicio de las celebraciones rurales y las alegrías de la cosecha y la vendimia, dialoga con el público, se esfuerza —a pesar de su paulatina ascensión— por no cortar los puentes, tarda algo más en sacudir la tutela. De suerte que cuando ya ha aparecido la bifurcación entre el teatro popular y el teatro culto, todavía el autor culto puede solicitar los motivos populares, al modo que Berceo —poeta de clerecía— se acordaba aún de que su musa había nacido en las ferias y, en compensación de sus poemas eruditos, solicitaba todavía el vaso de buen vino con que se premiaba a los juglares. Así se explica que los manuales consideren en el teatro popular algunas obras que nosotros consideraríamos aquí como teatro de inspiración popular. El primer caso es ingenuo; el segundo, "adulatorio", purgando la palabra de todo reproche y dándole un puro valor técnico. En sentido inverso, también en el teatro popular pueden encon-

trarse casuales imitaciones del teatro culto: éste sería el caso presuntuoso.[10]

Nuestro tema popular, en el teatro, no queda, pues, completamente definido por el carácter embrionario. Este criterio sería muy indeciso. ¿Dónde acaba lo popular y dónde empieza lo culto en la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo xvi*, publicada por Léo Rouanet? No: nuestro tema popular, en el teatro, debe ofrecer además los rasgos generales que ya hemos señalado al principio (§ II a VIII): anonimato, tradición no escrita, ajustes y esquemas mnemónicos, perpetuación por repeticiones y variantes, cocinamiento del tiempo, aura estética popular, etcétera.

En cuanto a la brevedad, puede haber refracción del rasgo: nuestro tema teatral cumple un fin de festividad pública, y la festividad pública tiende a la orgía o asueto que llega hasta el cansancio. La fiesta, además, se alarga en recursos de cantos y danzas, y el que duren de sol a sol parece una exigencia ritual cuyos secretos el antropólogo analiza. De todas suertes, en la expresión puramente lingüística, en las fórmulas verbales, se sostiene aquel carácter de abreviación, aquella repugnancia al "farcire" (§ VII).

Además, el teatro popular muestra una notoria preferencia por ciertos argumentos, personajes, pensamientos, troqueles léxicos o estilísticos, disfraces o coreografía, cuya reiteración por los tiempos y países a veces se explica por la mera supervivencia de las reacciones humanas específicas, como lo hace la escuela antropológica (§ I), y otras por la transmisión directa.

Adviértase que en el caso del teatro es relativamente fácil identificar esta transmisión directa de pueblo a pueblo: 1º porque el teatro, merced a su mayor vinculación con los hábitos institucionales, deja una huella más nítida en la historia; 2º porque, siendo el teatro una integración de abundantes elementos visuales y auditivos, que no ofrecen las

[10] Aunque no teatral, he aquí un gracioso ejemplo presuntuoso en el *Corrido* de Lisorio Jardón:

Al agua se arrojó para salvar—
se infiere que en agua le tocó un proyectil.

(El *se* de *salvarse*, encimado con el de *se* infiere.)

demás manifestaciones del tema popular (y tampoco las demás funciones literarias, épica y lírica), su traslado por así decirlo hace más bulto y exige una carretera ya abierta. Así, cuando en el teatro indostánico aparezcan semejanzas con la nueva comedia ateniense y aun con la latina, no habrá que remontarse a la base antropológica: ello se explica por el camino entre Europa y la India que abrieron las conquistas de Alejandro Magno. Pues el teatro asiático más bien parece haber sido una épica recitada inacabablemente por varios personajes. De esta épica mimada hay también vestigios en Centroamérica (*Rabinal Achí*). Y el *Cantar de cantares*, en la interpretación de Renan, sería una como historia de rapto nupcial, fuertemente cargada de atavíos líricos, y representada por personajes, o al menos arquitecturada en diálogos de personajes. Pero la épica mimada —acaso la primera función de la *Ilíada*— no es el teatro.

En el teatro popular hay tragedia, pocas veces; y casi siempre, comedia. Esto se explica por dos razones de economía, la activa y la pasiva: 1º La economía histriónica: es más fácil imitar la risa y comunicar la emoción cómica, que imitar el llanto y provocar la emoción trágica. 2º La economía social: el sentido de lo cómico, explica Bergson, es social, mientras lo trágico tiene algo de solitario, de adentramiento y buceo individual. Lo cómico es una suspensión provisional de la simpatía: nos reímos del que tropieza y cae, pensando en el chasco, no en el sujeto. Lo trágico es todo compenetración con el prójimo. De aquí que la tragedia tiende a llevar el nombre de una persona, de un héroe concreto: *Hipólito*, *Fedra*; mientras la comedia tiende a llevar el nombre de un tipo abstracto: *El avaro, El verdugo de sí mismo*; se queda en la superficie generalizable, cala menos en el individuo: lo ve por fuera, como a muñeco, no en su dolorosa entraña hirviente. Y en efecto, la "Commedia dell'Arte", de fuerte impregnación popular, acaba por crear verdaderos muñecos, casi títeres: Colombina, Arlequín, Polichinela, Pantalón, etcétera.

De paso advertimos que en los títeres el teatro popular llega a una simplificación máxima, por su automatismo y por el auditorio infantil a que generalmente se consagra. No

confundir los títeres con aquellos muñecos que ya usaba la Antigüedad como personajes mudos alternados con los actores, y que Pellerin ha vuelto a usar en nuestros días. Los títeres son un teatro popular típico, aunque a veces aspiren, por excepción o por proeza estética, a la jerarquía culta, y aun cuando hayan podido servir de primer estímulo a obras como el *Fausto*. Las gestas del Negro y Don Folías presentan la miniatura del tema.

XVIII

Nos hemos esforzado por señalar algunos perfiles del teatro popular, pero no lo entenderemos si no pasamos del terreno conceptual al terreno histórico, vivificando la teoría con ejemplos.

Para la cultura americana, el teatro ha nacido tres veces: 1º en Grecia; 2º en la Europa Medieval; 3º en el Nuevo Continente. Entre las dos primeras fases no hay interrupción absoluta: la corriente continúa, aunque algo escondida y desmedrada. Los que ven el origen del teatro europeo en la liturgia eclesiástica tienen razón en parte; y en parte la tienen quienes lo buscan en las supervivencias paganas. En cuanto a la tercera fase, debe entendérsela como un trasplante colonial, con inevitables injertos autóctonos. El teatro europeo tiene dos fuentes: la religiosa o materia católica predominante, y la profana, prolongación humanística más o menos aplebeyada. Yerran los exclusivistas de uno y otro extremo.

El teatro siempre fue doble: Palacio de Bellas Artes y Carpa. Aristóteles consideraba las dos máscaras, tragedia y comedia, como tipos irreducibles, aunque la Antigüedad conoció anticipos de la mezcla romántica o teoría de lo grotesco que Victor Hugo preconiza en sus prólogos. Ya Menandro y la Comedia Nueva confundían las especies. La "hilarotragedia" alejandrina de Rintón y de Sópatros anuncia, a este respecto, las "atelanas" latinas. Y ya mucho antes, Sócrates explicó la unidad fundamental de la inspiración grave y la burlesca al trágico Agatón (otro prerromántico como Eurípides) y al cómico Aristófanes. La Comedia Española del

Siglo de Oro presenta también en parejas al héroe y al gracioso.

Este desdoblamiento, que en la Antigüedad corresponde a lo trágico y a lo cómico, ambos de remoto origen religioso, al pasar a la Edad Media adquiere otro cariz. La musa grave sustituye los motivos paganos por los católicos, en tanto que la risueña acepta infiltraciones gentiles. Por de contado, el teatro religioso en su etapa todavía popular, una vez que deja de ser estrictamente litúrgico, comienza a tolerar en su seno ciertos toques de profanidad. Y aun es ésa la principal causa de que la Iglesia acabe por expulsarlo de la nave al atrio y a la plaza. Auto hay en el siglo XVI en que Cristo, disfrazado de jardinero, requiebra a la Magdalena en tales términos para probar su virtud, que ella, como si dijéramos, se tapa los oídos. Y en otros, el irrestañable realismo español se abre paso, no sin rudeza, entre las exclamaciones de San José, que no entiende bien de milagros.

Tenemos, pues, por una parte, las representaciones en las catedrales románticas y en las iglesias bizantinas: secuencias dialogadas, coros alternantes, dramatizaciones de la vida de Cristo (lo es ya de por sí el sacrificio de la misa); y por otra, aquella descomposición de la comedia latina de que brotará en España el "juego de escarnio". Y aquí debe tomarse en cuenta la influencia de los "vagantes" o humanistas errabundos, una de las principales fuerzas desintegrantes de la iglesia medieval, que desarrolla la sátira y al cabo hace posible la secularización del teatro.

La confluencia de ambas corrientes es notoria desde los primeros documentos conocidos: en el siglo X, Hrotsvitha, la monja del bajo latín, "voz viviente de Gandersheim" (*Ego clamor validus Gandesheimensis*), mezcla en sus dramas la Biblia, la hagiografía, la patrística, la doctrina, y las reminiscencias de Plauto, Terencio, Horacio y Virgilio. Verdad es que el teatro propiamente litúrgico de aquella época y aun la posterior —el *Misterio de las vírgenes locas y las prudentes*, por ejemplo— no ofrece las mismas libertades.

El teatro español primitivo recibe la influencia del francés, y sus documentos son algo más tardíos y escasos. Los géneros franceses de edificación (drama litúrgico, milagro,

misterio) o de entretenimiento (farsa, "sottie", monólogo, sermón festivo), cuyas denominaciones son algo confusas (la "moralidad" suele ser religiosa por la intención y profana en la forma) se transforman en España, bajo denominaciones menos rigurosa, en égloga, farsa, representación moral, tragicomedia alegórica, coloquio, auto y, más tarde, auto sacramental, consagrado al Corpus. De los autos de Navidad vienen las pastorelas que todavía se representan en nuestras aldeas y en nuestros campos. Entre sus antecedentes ya cultos, debe recordarse a Lope de Vega, *Los pastores de Belén*; y como curioso intento, las posadas y pastorelas del Padre Reyes, Honduras, comienzos del siglo XIX. El centro de nuestro teatro popular está en las representaciones rurales de Bato, Bartolo, la Gina, el Diablo, el Arcángel San Miguel con su espada de llamas.

Para mejor comprender el trasplante colonial del teatro español al Nuevo Mundo, hay que tener muy presentes dos principios fundamentales: 1º Toda religión tiende a engendrar el drama, y todo culto asume espontáneamente forma teatral. Este principio fue aplicado por los misioneros católicos en América, quienes inmediatamente usaron el teatro como vehículo del catequismo. 2º Todo esfuerzo catequístico o didáctico tiende a retroceder al tipo primitivo del género. Cuando el teatro español se transporta a América, aunque en la Península había alcanzado ya una apreciable elaboración artística, comienza por retrogradar a sus tipos más elementales y ya superados. Este fenómeno, característico de los orígenes coloniales, se acentúa aquí por el coeficiente de exotismo: entre la religión, la cultura, la lengua hispánica y la religión, la cultura, las lenguas de América, había diferencias enormes. Y se repite en América la misma confusión de orígenes entre el teatro popular y el teatro culto. Después vendrá la diferenciación.

Ahora bien, los misioneros encontraron en los pueblos americanos, si no un teatro como hoy lo entendemos, sí sus elementos dispersos. Eran excepciones los aztecas, los maya-quichés y los peruanos, que sí tuvieron drama, según testimonios de Acosta, de Durán, de Ixtlilxóchitl, de Santa Cruz Pachacuti y del Inca Garcilaso. Como el objeto era penetrar

en el corazón de la grey, desde el primer momento se acepta el injerto de danzas y "mitotes" indígenas en el teatro catequista, hasta donde no perturbe la doctrina, del mismo modo que en el aljamiado se mezclan lo hispano y lo árabe, y en arquitectura y la decoración coloniales se da el mestizaje de los estilos. El terreno es resbaladizo, y ya Fray Juan de Zumárraga, ante la mezcla de religión y profanidad, temía que los catecúmenos llegasen a pensar "que en estas tales burlerías consiste la santificación de las fiestas". Todavía se conservan por ahí las danzas del antiguo México, Matachines (los "matassins" franceses), Aquileos, Tastuanes, el Venadito, los Viejitos, los Moros y Cristianos, el Torito, donde es evidente la mescolanza de motivos europeos e indí genas.[11]

XIX

Los recopiladores del tema popular deben sujetarse a un método, cuyas reglas se reducen, como en todo experimento científico, a no entrometerse en el fenómeno. ¿Qué diríamos del arqueólogo que, al cavar, destruye los vestigios y va edificando otras ruinas de su invención? No hay que romper el objeto enterrado, ni aderezarlo ni sustituirlo. Hay que sacar, en toda su pureza, la reliquia de la memoria. Es grande la tentación de corregir, conforme al arte, los toscos testimonios: hay que frenarla. El canto rodado es una mutilación de la cristalografía. Igualmente, el tema popular viene lleno de incoherencias, de faltas gramaticales, de errores métricos, aparte de que la tendencia al verso irregular está arraigada en los hábitos más antiguos de nuestra lengua. El consejo de objetividad es sencillo en su enunciación: "Como me lo contaron te lo cuento." Pero de él se desprenden técnicas complicadas, de que pueden dar idea ciertas monografías: tal la de Aurelio M. Espinosa, *La clasificación de los cuentos populares*, Madrid, 1934, en que muestra cómo se parte del "baustein" o arquetipo hacia todas las derivaciones

[11] Ver Pedro Henríquez Ureña, *El teatro de la América española en la época colonial*, en *Cuadernos de Cultura Teatral*, III, Buenos Aires, 1936. [Cf. su *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 698-718.]

y variantes, o la de Fray Marcelino de Castellví, "Metodología de la encuestas folklóricas" (*Universidad Católica Bolivariana*, Medellín, febrero a marzo de 1941), donde encontramos hasta los modelos de las fichas, con todos los datos que han de apuntarse sobre el documento que se recoge y la persona del recitador o relator.

Cazador sutil el que entra en la selva para cazar palabras. Y donde sorprende al árbol que canta, como aquel escriba del Louvre, prepara su estilo y sus tablillas de cera, anula su voluntad, y espera calladamente el dictado.[12]

[*1941*] *

[12] Al cerrar estas notas, averiguo que Vicente T. Mendoza prepara una obra sobre juegos infantiles en México: tipo indígena, tipo hispano y tipo mestizo. Es posible que sus investigaciones recojan también las canciones de cuna. No las he considerado aquí por un purismo acaso exagerado, pues las canciones de cuna tienen también un fin útil o práctico. Pero tal fin es el más leve y blando de todas las utilidades posibles; y en cambio es justo recordar el valor de tales canciones como fórmulas líricas, que les merece lugar aparte entre las manifestaciones del tema. El escritor brasileño Álvaro Moreyra ha hecho un gracioso poema en prosa sobre el niño ¡a quien la canción de cuna no dejaba dormir!

* Primera versión, aquí refundida, en *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de junio y 3 y 17 de agosto de 1941. [Nota manuscrita de A. R.]

APOLO O DE LA LITERATURA

1. SUMARIAMENTE definidas las principales actividades del espíritu, la filosofía se ocupa del ser; la historia y la ciencia, del suceder real, perecedero en aquélla, permanente en ésta; la literatura, de un suceder imaginario, aunque integrado —claro es— por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones. Ejemplos: 1º, Proposición filosófica, que se ocupa del ser: "El mundo es voluntad y representación." 2º, Proposición histórica: "Napoleón murió tal día en Santa Elena"; el suceder es real y perecedero, fenece al tiempo que acontece, y nunca puede repetirse. 3º, Proposición científica: "El calor dilata los cuerpos", suceder real y permanente. 4º, Proposición poética: "Como un rey oriental el sol expira." No nos importa la realidad del crepúsculo que contempla el poeta, sino el hecho de que se le ocurra proponerlo a nuestra atención, y la manera de aludirlo.

La literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma.

2. A la ficción llamaron los antiguos imitación de la naturaleza o "mimesis". El término es equívoco, desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo. Claro es que al inventar imitamos, por cuanto sólo contamos con los recursos naturales, y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración. Pero es preferible el término ficción. Indica, por una parte, que añadimos una nueva estructura —probable o improbable— a las que ya existen. Indica, por otra parte, que nuestra intención

es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: *La verdad sospechosa.**

3. Algo más sobre la ficción. La experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceder real. Pero a la literatura tal experiencia no le importa como dato de realidad, sino por su valor atractivo, que algunos llaman significado. La intención no ha sido contar algo porque realmente aconteciera, sino porque es interesante en sí mismo, haya o no acontecido. El proceso mental del historiador que evoca la figura de un héroe, el del novelista que construye un personaje, pueden llegar a ser idénticos; pero la intención es diferente en uno y en otro caso. El historiador dice que así fue; el novelista que así se inventó. El historiador intenta captar un individuo real determinado. El novelista, un molde humano posible o imposible. Nunca se insistirá lo bastante en la intención.

4. Respecto a la forma, sin intención estética no hay literatura; sólo podría haber elementos aprovechables para hacer con ellos literatura; materia prima, larvas que esperan la evocación del creador. Por de contado, cualquier experiencia espiritual, filosófica, histórica o científica, pueden expresarse en lenguaje de valor estético, pero esto no es literatura, sino literatura aplicada. Ésta se dirige al especialista, aunque sea provisionalmente especialista. La literatura en pureza se dirige al hombre en general, a lhombre en su carácter humano. La forma, como el lenguaje mismo, es oral por esencia. Escribir —decía Goethe— es un abuso de la palabra. El habla es esencia; la letra, contingencia. Téngase presente, para evitar la confusión a que conduce el término mismo "literatura", que es ya un derivado de "letra", de lenguaje escrito.

5. El contenido de la literatura es, pues, la pura experiencia, no la experiencia de determinado orden de conocimientos. La experiencia contenida en la literatura —como por lo demás toda experiencia, salvo tipos excepcionales—

* ["La vida y la obra", II de los *Tres puntos de exegética literaria*, en este volumen, p. 265.]

aspira a ser comunicada. Para distinguir el lenguaje corriente o práctico del lenguaje estético o literario, se dice a veces que el primero es el lenguaje de la comunicación y el segundo el de la expresión. En rigor, aunque la literatura es expresión, procura también la comunicación. Aun en los casos de deformación profesional o de heroicidad estética más recóndita, se desea —por lo menos— comunicarse con los iniciados y, generalmente, iniciar a los más posibles. Es cosa de parapsicología el componer poemas para entenderse solo y ocultarlos de los demás. En este punto, la erótica puede proporcionar explicaciones que son algo más que meras metáforas.

6. De aquí que algunos teóricos se atrevan a decir que la cabal comunicación de la pura experiencia es el verdadero fin de la literatura. (Ya afirmaba el intachable Stevenson, en su *Carta a un joven que desea ser artista,* que el arte no es más que un "tasting and recording of experience"). La belleza misma viene a ser así, un subproducto; o mejor, un efecto; efecto determinado, en el que recibe la obra, por aquella plena o acertada comunicación de la experiencia pura. Esta comunicación se realiza mediante la forma o lenguaje. La tradición gramatical suponía que el lenguaje sólo era un instrumento lógico, lo que hacía incomprensible el misterio lírico de la literatura.

No; el lenguaje tiene un triple valor:

1º De sintaxis en la construcción, y de sentido en los vocablos: gramática.

2º De ritmo en las frases y periodos, y de sonido en las sílabas: fonética.

3º De emoción, de humedad espiritual que la lógica no logra absorber: estilística.

La literatura es la actividad del espíritu que mejor aprovecha los tres valores del lenguaje.

7. Es innegable que entre la expresión del creador literario y la comunicación que él nos transmite no hay una ecuación matemática, una relación fija. La representación del mundo, las implicaciones psicológicas, las sugestiones verbales, son distintas para cada uno y determinan el ser personal de cada hombre. Por eso el estudio del fenómeno

literario es una fenomenografía del ente fluido.[1] No sé si el Quijote que yo veo y percibo es exactamente igual al tuyo, ni si uno y otro ajustan del todo dentro del Quijote que sentía, expresaba y comunicaba Cervantes. De aquí que cada ente literario esté condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad.

8. Propongo una convención verbal. Cuando trate del fenómeno literario en general, le llamaré, indistintamente, literatura o poesía, y al literato le llamaré poeta. Al hablar así, nos desentendemos de verso y prosa. Queremos decir creación literaria y creador literario. En los casos especiales, los llamaremos dramaturgo, novelista o lírico, según corresponda. Después de todo, la literatura revela mejor sus esencias en el rojo-blanco de la poesía. Evitaremos, de esta suerte, muchos circunloquios, nos olvidaremos mejor de la letra escrita que oscurece el sentido oral, y reivindicaremos el noble significado de la "poiesis" o creación pura de la mente. Platón aprobaría; aunque, preocupado por la educación del recto ciudadano, haya sido insospechadamente cruel con el poeta (*República, Leyes*), amén de demostrarnos que lo entendía tan bien (*Ión*, *Fedro*).

9. Discrimen esencial: no confundir nunca la emoción poética, estado subjetivo, con la poesía, ejecución verbal. Este discrimen ha de seguirnos a lo largo de nuestro estudio, plegándose a todos sus accidentes. La emoción es previa en el poeta, y es ulterior en el que recibe el poema. El poema mismo, la poesía, se mantiene entre las dos personas, entre el Padre y el Hijo, igual que el Espíritu Santo, y está, como él, hecho de Logos, de verbo, de palabras. Para los fines de la poesía ¿de qué me sirve la sola emoción si no sé expresarla? ¿Y de qué les sirve a los demás, si no acierto a comunicarla, a transmitir hasta ellos la corriente que, a su vez, los ponga en emoción?

10. Sustento de la poesía es el Logos, el lenguaje. Al

[1] Para evitar confusiones con la moderna "fenomenología" (Husserl), prefiero usar este término, que tiene antecedentes mexicanos en la *Lógica* de Porfirio Parra [1856-1912; *Nuevo sistema de Lógica inductiva y deductiva,* México, 1903. Esta nota, agregada a la segunda edición de la presente obra (Buenos Aires, 1952), explica la corrección del término "fenomenología" por "fenomenografía" en *La experiencia literaria, La crítica en la edad ateniense* y *El deslinde*, en los ejemplares anotados por Reyes.]

hablar de los tres valores del lenguaje (nº 6), ya se ha presentido que hay un desajuste entre la psicología y el lenguaje. Los estilísticos dicen que el lenguaje no está acabado de hacer. No lo estará nunca. En este sentido, afirma Valéry que la poesía intenta crear un lenguaje dentro del lenguaje. En este sentido, la poesía es un combate contra el lenguaje. De aquí su procedimiento esencial, la catacresis, que es un mentar con las palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado. Sea, pues, bienvenido el desajuste, al cual debemos la poesía. Acepte su sino el poeta, que está en combatir, como Jacob, con el ángel. Es la lucha con lo inefable, en la desolación del espíritu: cuerpo de nube, como Ixión. Sin posible ayuda, porque no aceptamos la preceptiva; como lucha Erasmo con la idea, a la luz de su lámpara solitaria.

11. Y ahora, algo de fenomenografía literaria. Elástica y ancha, ya se entiende. Hay tres funciones; hay dos maneras. Las funciones son —por su orden estético creciente, sin preocuparnos de la discutible serie genética o antropológica— drama, novela y lírica. Las maneras son prosa y verso. Caben todas las combinaciones posibles, los hibridismos, las predominancias de una función que contiene elementos de otras. Lo que no acomoda en este esquema es poesía ancilar, literatura como servicio, literatura aplicada a otras disciplinas ajenas. Tampoco nos perturbe el que la poesía acarree, en su flujo, datos que interesan accidentalmente a otras actividades del espíritu. Lo que nos importa es la intención, el rumbo del flujo. La tragedia ateniense puede darnos vestigios sobre el enigma del matriarcado, pero no es ése su destino; el *Wilhelm Meister*, sobre la historia de los muñecos anatómicos, pero no es ése su destino.[2]

12. Drama, novela, lírica: funciones, no géneros. Procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetivos. Los géneros, en cambio, son modalidades accesorias, estratificaciones de la costumbre en una época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias. Los géneros quedan circunscritos dentro de las funciones: drama mitológico, dra-

[2] Ver, en *El deslinde*, los desarrollos sobre el concepto de "lo ancilar" [cap. II; *Obras Completas*, XV].

ma de tesis, drama fantástico, drama realista; novela bizantina, novela pastoral, novela celestinesca, novela picaresca, novela naturalista; lírica sacra, lírica heroica, lírica amatoria, lírica elegiaca. El drama comprende tragedia y comedia y todos los géneros teatrales. La novela comprende la epopeya antigua y moderna: la *Ilíada*, el *Orlando*, la *Araucana* y lo que hoy se llama novela: Dickens, Balzac y Proust. La lírica es lo que el lenguaje común llama poesía, cuando no sirve de vehículo al drama o a la novela. Nos desentendemos, por el momento, de la manera en prosa o en verso.

13. En la tragedia ateniense —animal perfecto— discernimos fácilmente las tres funciones: los héroes o "personas fatales", como decían los aristotélicos españoles, son el drama mismo, representan acciones. Los prólogos o mensajeros, que narran sucesos no escénicos, son la novela. El coro, que expresa descargas subjetivas de la emoción acumulada, es la lírica. Drama —aunque se escriba como se escribe la música— es ejecución de acciones por personas presentes, representación. Novela es referencia a acciones de personas ausentes y, en concepto, pretéritas, aunque la mente las edifique en teatro interior, y aunque el relato, en cualquier tiempo del verbo, las figure en presente. La lírica es desarrollo de la interjección o exclamación, aunque tenga que apoyarse en acciones aludidas o relatadas; y es más pura mientras menos busca tales apoyos. De aquí la noción de la Poesía Pura, palabra de Tieck recogida primero por Edgar Alan Poe y después por Baudelaire, y puesta en valor por Henri Bremond, a propósito de Valéry.

14. Otra vez ¡en guardia contra todo equívoco entre la emoción y la ejecución! El drama —aparte de que acarree elementos de narración novelística o de exclamación lírica— puede, sin dejar de serlo, causar una emoción novelesca o lírica. La novela —aparte de que acarree elementos de diálogo dramático o de exclamación lírica— puede, sin desnaturalizarse, causar una emoción dramática o lírica. La lírica se enturbia un tanto conforme aumenta su acarreo de elementos episódicos o narrativos, y no tanto por sólo producir emoción dramática o novelesca. En uno u otro trance, es exagerado declarar —como hoy lo pretenden algunos— que sufre

un desmedro en su calidad estética sólo porque admita hibridismo como función. Aunque la historia literaria abunde más bien en ejemplos contrarios, puesto que lo heroico es lo raro, hay, sin embargo, un secreto instinto que anhela para la lírica la mayor austeridad funcional.

15. El secreto instinto hacia la lírica pura es parejo de aquel otro secreto instinto que tiende a repudiar la prosa lírica y desea asociar la lírica con el verso. ¿Por qué estas exigencias heroicas? Según ellas, parece que la forma por excelencia de la poesía (de la literatura si os empeñáis) es la lírica en verso. A la suma realización literaria se le pide, así, el sumo sacrificio de lo útil, de lo que se parece a la práctica mejor dicho, de lo que evoca las cosas de la existencia diaria. Ya, al seriar las tres funciones, he dicho que las pongo en la serie estética creciente (nº 11): el drama todavía cuenta con el bulto humano, la escena, los ojos, el espectáculo, el espacio reales; la novela sustituye con fantasmas psicológicos todo lo que no es el tiempo real; la lírica sólo deja ya la exclamación y la voz, el ente angélico, hermano etéreo de la idea.

16. Ahondemos más. Al definir las actividades del espíritu, podemos trazarlas como un círculo en que la filosofía, el ser, se toca con el extremo lírico del exclamar o del expresarse en pureza. Los otros segmentos de la curva emparientan la patética y perecedera historia con la ciencia permanente y serena, dentro del suceder real. Luego viene un hiato, tras el cual la poesía o literatura aparece, porque ella no admite parentesco de suceder real, sino que se aparta ariscamente, llevando en el seno su ficción o suceder ficticio. Pues bien, de modo semejante, dentro de la poesía las funciones drama y novela se emparientan como funciones episódicas, en el suelo —sublimado ya, ciertamente, pero todavía suelo— de un acontecer fingido. Y sobreviene también un hiato, y he aquí que la función lírica se aparta de las otras, porque parece alejarse ariscamente del mismo acontecer fingido, para mejor solazarse en su aire raro, en la sustancia neumática y transparente que linda entre el sueño y el pensamiento. Como al ángel de Guyau, un solo átomo material le desgarraría las alas.

17. ¿La lírica es, pues, libertad, puesto que así se emancipa de toda pesantez? Hay una palabra más propia: es liberación. Libertad no, porque se obliga a las leyes más difíciles; leyes interiores, sin pauta material que las demarque y resguarde: porque inventa y crea de parte a parte su carrera de obstáculos, y más si se sujeta al verso, como lo exigía aquel vago instinto estético antes denunciado (núms. 14 y 15). Es más difícil andar que ir con andaderas; correr, más que andar; y más todavía volar que correr, para el hombre mortal, se entiende; y aún más que volar, evaporarse. La evaporación, sumo sacrificio, imagen casi de la plegaria, incienso; ley la más sublime entre todas, como verdadera transmutación. Liberación, no libertad: exigencia suma que a sí misma se impone cánones, sin necesidad práctica alguna. Esta Poesía Pura es la Servidumbre Voluntaria.

18. Veamos ahora las maneras de la forma: prosa y verso. Si partimos de la lingüística, la prosa aparece primero como modo del habla práctica, del coloquio. Si partimos de la literatura, al verso toca una primacía aparente de sentido estético, por ser la manera formal más distante del uso práctico. Esta diferencia de jerarquía estética sólo es aparente, como veremos (nº 19). Por ahora, entre verso y prosa hay una frontera indecisa que la ciencia apenas delimita por aproximación y tanteo. En esa frontera indecisa está el versículo, acaso la primera forma literaria, la fórmula mágica en que la poesía es aún servicio de la tribu, aún no se desprende como objeto autonómico; presta funciones religiosas, jurídicas; establece, con el meteoro, con el dios o con el jefe vecino, el misterioso vínculo del contrato. Al diferenciarse las dos maneras, se tiende a depositar en el verso los usos más acentuadamente líricos; en la prosa, los más acentuadamente discursivos. Hay largo camino desde los versos en que algunos presocráticos exponían su sistema físico hasta el Órgano de Aristóteles. Después sobrevendrán veleidades, contaminaciones voluntarias, efectos de la curiosidad y de la investigación. La confusión parte de los polos hacia el centro: en la prosa aprieta, y en el verso afloja los rigores acústicos. Eso es todo. Simetrías ideológicas, verbales, fonéticas, ritmos, rimas, se ciñen o sueltan según el caso. Si el

verso sólo arrastra rupturas rítmicas conscientes la prosa puede arrastrar versos involuntarios. Como precaución Trasímaco aconsejaba comenzar las frases en peanes; los cuales, para su tiempo, habían dejado de oírse o de usarse como pies métricos.

19. Entre verso y prosa no hay diferencia de jerarquía estética. La legítima diferencia se establece entre los distintos usos de la lengua. Una es la lengua común; otra es la lengua de intenciones estéticas. Y todavía, en el orden genético, la estilística puede sostener que las informa el mismo proceso psicológico, metafórico y lírico. Pero en el estado habitual, evidente, bien se las distingue, como se distinguen el uso práctico del cuerpo y los movimientos de la danza. El libertador Simón Bolívar, en la carta sobre la educación de su sobrino, dice que "el baile es la poesía del movimiento". Invirtiendo, la poesía es el baile del habla. Ni verso ni prosa literarios pueden confundirse con el habla común. No es verdad que Monsieur Jourdain hablara en prosa: hablaba en coloquio, que es distinto. El abuso se ha introducido en los hábitos del portugués, que para decir: "Me agrada conversar con Fulano", suele decir: "Gusto de su prosa." Pero eso no es prosa. Tampoco dijo la verdad Juan de Valdés al afirmar ligeramente: "Escribo como hablo." Nadie habló nunca como él escribe. Al llegar a la operación literaria, muda el régimen de conciencia como si nos acercáramos a algún oficio religioso. El ser expresivo que somos bucea entonces en el subsuelo del alma, dejándose aconsejar por ritmos corpóreos, circulatorios, respiratorios, hasta ambulatorios; alerta sus simpatías dinámicas, y sujetándose a aquella aritmética natural de la máquina humana, concibe paulatinamente la unidad, el número, el par, el impar, la serie, el vaivén, los arranques y los remates. Lo mismo en el verso que en la prosa. Lo que pasa es que la noción de la prosa como función literaria distinta del coloquio no es una noción inmediata: supone un descubrimiento. En nuestra cultura occidental lo debemos a Empédocles, a Gorgias, a los primeros retóricos sicilianos.

20. Aunque nos llevaría muy lejos, conviene recordar que hay todavía otro uso del habla que ni es poesía ni es co-

loquio. Tal es el lenguaje científico. Se ha dicho —con el parangón de la química— que la ciencia es un lenguaje bien hecho. El camino hacia la ciencia es el camino de las denominaciones unívocas. Descartes presintió que la matemática es un modo de pensar que nace del lenguaje. El lenguaje científico procura abolir el halo de indeterminación subjetiva que irradia la palabra, para poder mentar fijamente lo que conoce. Porque el conocer es un traducir el concreto heterogéneo de la realidad en cortos discretos homogéneos: resolver el río en rosario de cuentas, diría Góngora. El lenguaje científico quiere, pues, enjugar aquella fluidez, reducir aquel desajuste psicológico de que hemos tratado (nº 10). Vico más tarde, y ahora Vossler, piensan que, para la función poética, el lenguaje busca otra manera de ajuste en otro plano, en el plano de la fantasía. Para esto, ya lo sabemos, la poesía empuja por todos lados la reacia orilla del lenguaje. Pero mientras el lenguaje lírico queda prendido a la forma, el científico la neutraliza en parte, en toda aquella parte que queda fuera del tecnicismo. La parte no técnica del lenguaje científico admite equivalencias múltiples, recortes, extensiones, traducciones, traslados, como el mismo coloquio. No sucede así en la parte técnica del lenguaje científico. La ciencia tiene carácter tautológico. De aquí —observa Pius Servin— que su lenguaje, a través del tecnicismo, camine hacia la tipología simbólica, hacia el álgebra. Ni el lírico ni el técnico dejan nada a la casualidad: en lo cual se parecen. Pero aquél encarna en la lengua, y éste se desencarna hacia el algoritmo. Y entre los dos polos, crece y retumba la casualidad del coloquio, ahogando en sus marejadas a la pobre gramática preceptiva, esfuerzo por jardinar el mar.

21. Llegados al ápice, bajemos de las abstracciones. Después de la fenomenografía, un poco de historia literaria. Ésta no puede ya trazarse como un proceso lineal: hay rayas transversales, arborescencias intrincadas. La historia literaria no cede a las particiones cronológicas, siquiera en el sentido relativo en que la historia universal cede a ellas: Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna, etcétera. El orden temporal debe combinarse con el espacial, la historia con la

geografía. El mismo sentido político importa menos que el lingüístico, y éste tanto como el cultural. Las literaturas nacionales no se explican por sí solas, fuera de aplicaciones sociológicas limitadas en que se las usa como testimonios para fines no literarios. El concepto de literatura nacional es una convención reciente: la Antigüedad es un todo; la Edad Media cristiana, un todo; el Renacimiento, un todo. No bien se exacerban las nacionalidades, el desarrollo planetario de las comunicaciones tiende otra vez a mezclar las aguas. Es más real el criterio de los géneros, las escuelas, los temas, las modas sucesivas. Y aun así, el espíritu extravasa linderos. Ni la frontera lingüística, la más prendida al ser literario, se le resiste.

22. De aquí diversas nociones: 1º La literatura universal, catálogo teórico de todos los casos literarios existentes, figura utópica. 2º Las historias literarias de épocas, tipos, temas, corrientes mentales y aun nacionales como esquemas económicos de investigación limitada. 3º La literatura comparada, que atiende a influencias, contaminaciones, paralelismos: noción del pasado siglo que ha fertilizado considerablemente el campo de estudio con sus técnicas propias. 4º La literatura mundial, que decía Goethe y que él consideraba como la única explicación del pensamiento literario. Puede figurársela como un inventario de obras y hechos que afectan a nuestra civilización, que están vivos todavía en la mente, que han trascendido, que siguen operando. Noción comparable a la historia política viva y efectiva, como Nietzsche la entiende. Si la literatura universal es una integración cuantitativa, la literatura mundial es una integración cualitativa. En el concepto de literatura mundial hay, pues, una nota antológica, sociológica, plebiscitaria, fundada en los hábitos, en los gustos dominantes. Y en gustos hay todo escrito. ¿Cómo computar los votos para sortear la deformación de los caprichos individuales? Los catedráticos norteamericanos pierden el tiempo en levantar estadísticas de las opiniones de los muchachos, juego de sociedad que a nada conduce. Sir John Lubbock, en 1885, pide a los hombres autorizados una lista de obras y autores esenciales a nuestra cultura. Spencer y Matthew Arnold se abstienen; Max Mül-

ler y William Morris contestan arbitrariedades; Ruskin, exaltados dislates.[3]

23. Y, sin embargo, es indispensable: todo estudio de las literaturas presupone un índice de obras y nombres significativos. Pues ¿cómo, en efecto, se ofrece la literatura? La poesía, un tiempo, se habló, se la recitaba. Y Solón dictaba leyes a los aedos y rápsodas para que declamaran en su debida sucesión las partes del poema homérico. La epopeya popular española se contaba y cantaba por todo el camino francés o de Santiago, rumbo a las romerías. En tales etapas, la memoria sustituye a la biblioteca. Es la hora de la balada, evocada admirablemente por Macaulay en su prefacio a los *Layes de la Antigua Roma*, página intocable en conjunto, aunque retocable en los pormenores eruditos. Entonces, para facilitar la memoria, el acervo de la experiencia se confía a los versos. "En consecuencia —dice el viejo historiador— la composición métrica, que para una nación altamente civilizada es un mero lujo, para una nación imperfectamente civilizada es casi una necesidad de la vida... Tácito nos hace saber que las canciones eran el único repertorio que sobre su pasado histórico poseían los antiguos germanos."

24. Tras esta etapa viene aquella en que el poema se confía a la notación gráfica. Se comienza a leer. Pero gracias si por cada ciento lee uno. Época de los manuscritos preciosos, en que uno lee para varios. En el *Troilo y Crésida*, de Chaucer, Pándaro llega al palacio de su sobrina, y la encuentra acompañada de sus amigas en un salón embaldosado, en torno a una doncella que les lee la Historia Tebana.[4] El poeta tiene conciencia de que es así como su poema mismo llega hasta el público, y de esta conciencia se descubren rasgos en su estilo. El público es, ante todo, una audiencia, y el poeta la interpela a veces: "Enamorados que aquí estáis, sabedlo." Pero la imprenta y la instrucción pública trans-

[3] A. Guérard, *Preface to World Literature*, Nueva York, Henry Holt and Co., 1940.

[4] En el *Quijote*, I, XXXIII: "...cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer... y rodeamos dél más de treinta..." [Nota corregida y agregada a la edición de 1952.]

forman el cuadro, y gradualmente lo sustituyen por una escena silenciosa en que, a través de la lectura, del espacio y del tiempo, un escritor tiene fascinado a un lector solitario, ante una página con caracteres que no le era destinada. Ya nuestra Sor Juana Inés echa de menos aquella lectura compartida, y el no contar "con quiénes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible".

25. Y concluimos que hoy la literatura se ofrece en forma de lectura. En suma, que el conocimiento de la literatura comienza por la bibliografía: 1º Los textos mismos, manuscritos e impresos. 2º Los comentarios y monografías especiales. 3º Como guías de conjunto, los manuales y las historias literarias. Para la literatura, el hombre es un lector. Dejemos de lado al estudiante metódico, al universitario que cuenta con otros auxilios. Lo mejor que puede hacer el lector común es partir desde su propia casa; levantar su lista de la literatura mundial de conformidad con su prejuicio.

Ya, al paso mismo de sus lecturas, la irá rectificando. Ayúdese de manuales y tablas: los hay excelentes. No quiera abarcarlo todo. Anote lo que le parezca de más bulto, más incorporado en la cultura que respira. Lleve índices aparte para lo nacional y —en nuestro caso— lo iberoamericano, lo hispano, lo europeo, lo universal; y dentro de todo ello, lo antiguo y lo moderno, siempre atento a la supervivencia, y relegando por ahora la mera curiosidad erudita. Sin este sistema de departamentos, su sentido de las calidades no podría abrirse paso. Si no conoce otras lenguas, use traducciones. Y emprenda, como pueda, el aprendizaje de las lenguas, por lo pronto con miras a leer, si no precisamente a hablar. Es más primo aquello que esto para el cultivo espiritual. El *maître d'hôtel* chapurra inútilmente todas las lenguas y no lee ninguna: no pasa de ignorante.

26. Y luego, hay que saber leer, que no es un ejercicio vulgar. Es un darse y un recobrarse: una aceptación, siquiera instantánea y automática, de lo que leemos, y un claro registro de las propias reacciones. Sea una enumeración pro-

visional de dificultades, que son otros tantos avisos para la lectura: [5]

1º Lo primero es penetrar la significación del texto. Esto supone entender lo mentado y también la intención con que se lo mienta. El arcaísmo y la riqueza lingüística del texto acumulan obstáculos. Si dice Suárez de Figueroa: "Ser honrado es tener cuidados", percatarse de que no ha querido decir que sólo es buena persona el que vive lleno de preocupaciones, sino que aquel que vive rodeado de grandes honores, en situación eminente, vive también lleno de molestias. Góngora dice:

> Que se precie un Don Pelón
> de que comió un perdigón,
> bien puede ser;
> mas que la biznaga honrada
> no diga que fue ensalada,
> no puede ser.

Hay que saber traducir: "Bien está que un pobre diablo se jacte de que ha comido perdiz, pero el honrado mondadientes nos descubrirá la triste verdad: que sólo ha comido una humilde ensalada." Y el mismo Góngora, con su famosa estrofa undécima del *Polifemo*, no resuelta aún por los comentaristas, nos da ejemplo de la necesidad y la dificultad de construir en "sintaxis natural" un texto, para de veras entenderlo,* como el estudiante de latín construye un pasaje de César. Un declamador recitaba a Díaz Mirón, donde éste compara con una lechuza a una mujer que huye arropada en el manto. Y en vez de decir: "Mientes enorme lechuza", decía siempre "¡Mientes, enorme lechuza!". El que no conozca el significado de la frase adverbial "sin duelo" en el siglo XVI, no podrá nunca entender que Garcilaso haya dicho: "Salid *sin duelo*, lágrimas, corriendo." [6]

27. 2º La recta aprehensión sensorial: la oreja, la larin-

[5] I. A. Richards, *Pratical Criticism*, Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1939.

* [Véase "La estrofa reacia del *Polifemo*" en *Obras Completas*, VII, páginas 218-232, y *El "Polifemo" sin lágrimas*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 139-165.]

[6] Vasconcelos cita el verso de la *Epístola moral*: "Iguala con la vida el pensamiento", pero lo entiende al revés ¡y lo atribuye a Gracián! [Nota corregida y agregada a la edición de 1952.]

ge, la lengua, aunque sólo se lea con los ojos, perciben interiormente una repercusión fonética en las secuencias verbales, un movimiento y ritmo. Hay una vivacidad natural que debe alertarse con la práctica; hay que saber despertarla a este sentimiento, sin el cual se habrá perdido mucho. ¿Cómo no advertirlo ante este fragmento del Arcipreste de Talavera?

> Donde por experiencia verás que una mujer... por un huevo dará voces como loca y henchirá a todos los de su casa de ponzoña: ¿Qué se hizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo llevó? ¿A dó está el huevo? Aunque veis que es blanco, quizá negro será hoy este huevo. ¡Tal, hija de tal! Díme: ¿quién tomó este huevo? ¡Quien comió este huevo, comido sea de mala rabia! ¡Ay, huevo mío de dos yemas, que para echar os guardaba yo! ¡Ay, huevo! ¡Ay, qué gallo y qué gallina salieran de vos! Del gallo hiciera capón que me valiera veinte maravedís, y la gallina, catorce. O quizá la echara, y me sacara tantos pollos y pollas con que pudiera tanto multiplicar, que fuera causa de me sacar el pie del lodo. Ahora, estarme he como desventurada, pobre como solía. ¡Ay, huevo mío, de la majuela redonda, de la cáscara tan gruesa! ¿Quién me os comió? ¡Ay, tal marica, rostros de golosa, que tú me has lanzado por puertas! ¡Yo te juro que los rostros te queme, doña vil, sucia, golosa! ¡Ay, huevo mío! ¿Y qué será de mí? ¡Ay, triste desconsolada! ¡Jesús, amiga, y cómo no me fino agora! ¡Ay, Virgen María, cómo no revienta quien ve tal sobrevienta! ¡No ser en mi casa, mezquina, señora de un huevo! ¡Maldita sea mi vida! ¡Y estoy en punto de rascarme o de me mesar toda yo, por Dios! ¡Guay de la que trae por la mañana el salvado, la lumbre, y sus rostros quiebra soplando por la encender, y, fuego hecho, pone su caldera y calienta su agua, hace sus salvados por hacer gallinas ponedoras, y que, puesto el huevo, luego sea arrebatado! ¡Rabia, señor, y dolor de corazón!

28. 3º Junto a estos estímulos auditivos habría que contar los demás estímulos sensoriales que vienen con las imágenes, y singularmente los visuales, en que tanto difiere el poder de evocación de unos a otros hombres. Si hay textos sobrios, hay otros que parecen cargados de aquellas "cañas de pescar" o metáforas, que dice Ortega y Gasset, con que alargamos nuestro corto brazo para llegar hasta el punto que queremos. Algunos lectores no sienten la imagen, y otros

se fascinan con ella hasta perder el sentido. Cierto poeta que yo conozco se entretenía en "no entender" a Góngora para mejor recrearse en las imágenes. Y donde éste hace decir a Polifemo: "me vi en el mar, me asomé y me reflejé en esa playa azul que es el mar",

> ...Espejo de zafiro fue luciente
> la playa azul, de la persona mía,

se conformaba aquél con repetirse a sí mismo, como si hiciera sentido, el verso destacado: "la playa azul de la persona mía". En esta transmisión de imágenes se descubre frecuentemente la falta de ecuación entre lo que expresa el poeta y lo que el lector recibe (nº 7).*

29. 4º Las asociaciones erráticas del lector, recuerdos personales que se le atraviesan, perturban la atención sobre el texto al punto de desviar su sentido. Un cuarentón a quien le robó la dama un joven poeta, no soportaba la *Cándida* de Bernard Shaw porque se sentía retratado en el Pastor. Tipo de emoción parásita que nada tiene de común con la legítima emoción literaria; mecanismo de las ofuscaciones a que puede verse arrastrada la crítica ligera que, sin filtrarlas, erige en dogmas las propias reacciones. Todos traemos un repertorio de respuestas ya hechas, que disparan como la pistola de pelo a la más breve provocación, y lanzan nuestra mente por zonas ajenas a la lectura, obrando ya por su solo automatismo.

3. 5º La sentimentalidad y la inhibición, la extrema facilidad o la extrema resistencia ante el movimiento que el poeta trata de imprimir en nuestro ánimo, son errores más frecuentes de lo que parece, que exageran o borran los rasgos de la figura literaria. Con estos errores de tipo intuitivo pueden compararse las predisposiciones intelectuales, doctrinales, en pro o en contra de la tesis declarada en el texto, que empujan a oír más o menos de lo que se nos dice, a sobrestimar o a desairar injustamente la calidad del texto. Otro automatismo semejante, en pro y en contra, es lo que llaman los psicólogos "la predisposición técnica": si hemos conocido el éxito de cierto procedimiento literario, nos re-

* [*Obras Completas*, VII, pp. 111, 193 y 231.]

sistimos a aceptar otro diferente, y viceversa, nos negamos a aceptar un acierto porque conocemos un fracaso de orden técnico semejante. Es el caso del que niega valor a la psicología amorosa en Mérimée, porque se ha construido una expectativa sobre la psicología amorosa en Proust. La enumeración puede prolongarse. Los casos están al alcance de todas las experiencias.

31. Mucho más habría que decir sobre la lectura, literaria o no literaria. Un lector es cosa tan respetable como un sujeto psíquico que lanza su alma a volar por otras regiones. Muchas veces el joven San Agustín quiso consultar sus dudas con San Ambrosio, pero se detenía porque lo encontraba leyendo. "Cuando leía —dice—, sus ojos recorrían las páginas del libro, mientras su mente se suspendía y concentraba para penetrar el espíritu de las palabras. Entonces descansaban su voz y su lengua. Más de una vez penetré a su cuarto, cuya puerta nunca estaba cerrada para nadie, y adonde todo el mundo tenía acceso sin necesidad de prevenir su visita, y siempre me sucedió encontrarlo leyendo para sí y en voz baja, pero jamás de otra manera. Y tras de haberme sentado un rato, manteniéndome con respetuoso silencio —porque ¿quién, al verlo tan atento, se hubiera atrevido a chistar siquiera?— me iba retirando poco a poco, teniendo por cierto que prefería usar los escasos ocios que le dejaban en recobrar nuevo vigor, tras el mucho quebranto y las desazones que por fuerza habían de causarle los negocios del prójimo. . .". Así es como la literatura conforta y libera, multiplicando, en otra zona mejor, nuestras posibilidades de existencia. Ya decía aquel goloso Gracián: "¡Qué jardín del Abril, qué Aranjuez del Mayo como una librería selecta!"

32. Un nuevo medio de comunicación humana, la comunicación radiofónica, ha hecho temblar a los amigos de las letras escritas. Duhamel se pregunta, angustiado, si se hundirá una civilización con el libro. Ni creo que el libro desaparezca, ni creo que padezca el sentido literario si recobra sus contactos, algo descuidados, con el orden oral que es como su medio nativo. Aunque carecemos de documentos, sospechamos que algunos pusilánimes temblaron también por la cultura cuando la democrática imprenta comenzó a vol-

carla a media calle. Aparecerán nuevos géneros. La mano del hombre, algún día, domesticará otra vez a la máquina que se le ha escapado. No perecerá la poesía, danza de la palabra. Mientras exista una palabra hermosa, habrá poesía.

[*1940*] *

* *Sur*, Buenos Aires, diciembre de 1940 [año 10, N° 75, pp. 52-69, con el título de "Sumario de la literatura". Nota manuscrita de A. R.].

JACOB O IDEA DE LA POESÍA

> Y quedó Jacob solo; y luchó con él un varón hasta que el alba subía... "Has peleado con Dios y con los hombres, y has vencido."
>
> GÉNESIS, XXXIII, 24-28.

HOY EN día, vamos cabalgando una crisis que, sumariamente, se ha dado en calificar de lucha por la libertad artística. Por cuanto atañe a la poesía, de un lado campean los partidarios de la tradición prosódica, como dice Claudel: metros, estrofas, combinaciones simétricas, rimas perfectas e imperfectas, y hasta el académico verso blanco que la rutina venía arrastrando a modo de tronco flotante. De otro lado las mil escuelas y los puñados de francotiradores. Éstos van desde el rigor espiritual más extremo, aunque no aparente en trabas formales, hasta la más desaseada negligencia. Y aun hay malos instantes en que la obra poética pretende arrogarse las funciones de la escritura mediumnímica o sonambúlica; en que el poema usurpa la categoría de documento psicoanalítico o confesión abierta sobre el chorro, a grifo suelto, de las asociaciones verbales, para uso de los curanderos del Subconsciente. Lo cual equivale a tomar el rábano por las hojas, o a plantar flores para obtener criaderos de lodo, puesto que el sentido del arte es el contrario, y va de la subconciencia a la conciencia.

Algo de confusión se desliza siempre en estas querellas. Las íes andan sin sus puntos correspondientes, que tanto las agracian.

Prescindir de la tradición prosódica es, artísticamente, tan legítimo como obligarse a ella. El arte opera siempre como un juego que se da a sí mismo sus leyes, se pone sus obstáculos, para después irlos venciendo. El candor imagina que, por prescindir de las formas prosódicas, hay ya derecho a prescindir de toda norma. Y al contrario: la provocación de estrofa y rima ayudan al poeta como las andaderas

al niño, y el soltar las andaderas significa haber alcanzado el paso adulto, seguro y exacto en su equilibrio; haber conquistado otra ley: la más imperiosa, la más difícil, la que no se ve ni se palpa. El que abandona la tradición prosódica, la cual muchas veces hasta consiente ciertas libertades en cuanto a la estricta línea espiritual del poema, contrae compromisos todavía más severos y camina como por una vereda de aire abierta entre abismos. Va por la cuerda y sin balancín. A sus pies no hay red que lo recoga.

Para que se vea con cuánta finura hay que hilar en esta materia, voy a contar una conversación que hace muchos años escuché en Madrid, sin atribuirle por lo demás mayor trascadencia que la de un mero epigrama literario, ni a sus interlocutores mayor intención que la de una charla sin compromisos:

Gabriel Alomar, en un rapto de impaciencia contra el exceso de preocupaciones formales, comenzó a decir:

—El terceto, cuya única justificación es Dante...

Y Eugenio d'Ors vino a atajarle suavemente:

—Al contrario, querido Alomar: Dante, cuya justificación es el terceto...

En fin, que es legítimo emanciparse de cuanto procedimiento se ha convertido ya en rutina y, en vez de provocar por parte del artista una reacción fecunda, sólo es peso muerto y carga inútil, sin más justificación para seguir existiendo que el haber existido antes. Pero que esto en nada afecta a la idea de la libertad, porque el verdadero artista es el que se esclaviza a las más fuertes disciplinas, para dominarlas e ir sacando de la necesidad virtud. "Hacer de tripas corazón" parece que sólo significa hacer un magno esfuerzo para afrontar con valor algún peligro; pero también significa y describe exactamente la situación del poeta, cuya función consiste en transformar en nueva y positiva pulsación cuanto le ha sido dado en especie de constreñimiento y estorbo.

El artista llega a la libertad ciertamente; produce libertad (o mejor, liberación) como término de su obra, pero no opera en la libertad; hace corazón con las tripas: es un valiente. Y como en la Edad Media llamaban "cortesía" al gay saber, aquí podemos travesear con otra frase hecha, y

declarar una vez más que, también para el caso del poeta, "lo cortés no quita lo valiente". El ser poeta exige coraje para entrar por laberintos y matar monstruos. Y mucho más coraje para salir cantando por mitad de la calle sin dar explicaciones, en épocas como la nuestra en que la invasora preocupación política —muy justa en sí misma— hace que la palabra "libertad" sólo se entienda en un sentido muy limitado y muy poco libre. Soy un esclavo de mis propias cadenas —dice el poeta, mientras canta haciéndolas sonar. Ahora que, en cuanto es animal político, muy bien puede ser que, al mismo tiempo traiga su puñal de Harmodio envuelto en flores: lo cortés no quita lo valiente.

Lo que al poeta importa es evitar que el espíritu ceda a su declinación natural, a su pureza cósmica, la cual pronto lo llevaría a las vaguedades más nauseabundas y al vacío más insípido. El arte poética no es un juego de espuela y freno parecido a la equitación; sino que es un jugar todavía más sutil porque es un jugar con fuego. Y el fuego entregado a sí mismo, ya se sabe, sólo consume. En cambio, el fuego con espuela y freno es motor de civilizaciones. De igual modo, dicen los biólogos, las hormonas retardatarias —los frenos— determinan la homificación del hombre, impidiendo que su cráneo se desboque hasta desarrollarse en el hocico animal. Al poeta no puede serle por eso indiferente el elemento formal: en la religión, el rito; en la idea, la palabra; en el arte, la línea; en el alma, el cuerpo. Y los ortodoxos que tiemblen ante esta última proposición —en el alma, el cuerpo— tranquilícense recordando el dogma, muy olvidado, de la resurrección, noción que confiesa la necesidad de una reincorporación de las almas para poder decidir sobre sus destinos ulteriores. El poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como estado de alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como efecto de palabras. La primera se le da de presente: "los dioses se lo otorgan de balde", dice Valéry. Lo segundo tiene que sacarlo de sí mismo. Hasta los perros sienten la necesidad de aullar a la luna llena, y eso no es poesía. En cambio, Verlaine, hablando de los poetas, confiesa: "Nous... qui faisons des vers émus très froidement." Al pintor que quería hacer versos en sus ratos de ocio, porque

ideas no le faltaban, Mallarmé solía reprenderle: "Pero los versos, oh, Degas, no se hacen con ideas, sino con palabras." El poeta debe hacer de sus palabras "cuerpos gloriosos". Toda imprecisión es un estado de ánimo anterior a la poética, lo mismo que a la matemática. Porque al fin vamos creyendo que el espíritu de finura y el espíritu de geometría se comunican por mil vasos subterráneos, lo que no soñaba la filosofía del grande Pascal.

Me diréis que el poeta, a veces y aun las más de las veces, lo que necesita y lo que quiere es expresar emociones imprecisas. Como que la poesía misma nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre hecho, puesto que el lenguaje es ante todo un producto de nuestras necesidades prácticas. Convenido; pero aun entonces, y entonces más que nunca, el poeta debe ser preciso en las expresiones de lo impreciso. Nada se puede dejar a la casualidad. El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores. Lucha con lo inefable: "combate de Jacob con el ángel", lo hemos llamado.*

1933.

* [Véase el soneto "Jacob", fechado en "París, 1925" y publicado en *La vega y el soto* (México, 1946): *Obras Completas,* X, pp. 113-114.]

ARISTARCO O ANATOMÍA DE LA CRÍTICA [1]

1. La paradoja de la crítica. ¡La crítica, esta aguafiestas, recibida siempre, como el cobrador de alquileres, recelosamente y con las puertas a medio abrir! La pobre musa, cuando tropieza con esta hermana bastarda, tuerce los dedos, toca madera, corre en cuanto puede a desinfectarse. ¿De dónde salió esta criatura paradójica, a contrapelo en el ingenuo deleite de la vida? ¿Este impuesto usurario que las artes pagan por el capital de que disfrutan? ¿De suerte que también aquí, como en la Economía Política, rige el principio de la escasez y se pone un precio a la riqueza? Ya se ha dicho tanto que, para el filisteo, el poeta es ave de mal agüero, por cuanto lo obliga a interrogarse. ¡Pues lo que el poeta es al filisteo viene a serlo el crítico para el mismo poeta, por donde resulta que la crítica es una insolencia de segundo grado y un último escollo en la vereda de los malos encuentros! Incidente del tránsito, siempre viene contra la corriente y entra en las calles contra flecha. Anda al revés y se abre paso a codazos. Todo lo ha de contrastar, todo lo pregunta e inquiere, todo lo echa a perder con su investigación analítica. Si es un día de campo, se presenta a anunciar la lluvia. "Pero ¿lo has pensado bien?", le dice en voz baja al que se entusiasma. Y hasta se desliza en la cámara de los deleites más íntimos para sembrar la duda. Al galanteador, le hace notar el diente de oro y la arruguita del cuello, causas de súbito desvío. Al enamorado, le hace notar aquella sospechosa cifra del pañuelo que costó la vida a Desdémona. ¡Ay, Atenas era Atenas, ni más ni menos; y con serlo, acabó dando muerte a Sócrates! ¿Y sabéis por qué? He aquí: ni más ni menos, porque Sócrates inventó la crítica. Convidar a una amable compañía para reflexionar sobre la naturaleza de la crítica tal vez sea una falta de urbanidad y de tino, como convidarla a pasear en la nopalera.

[1] Conferencia leída en el Palacio de Bellas Artes, bajo los auspicios de la Orquesta Sinfónica de México, el 26 de agosto de 1941.

Se me hace tarde para pedir disculpas. Yo no quise dar a nadie un mal rato. Voy a explicarme.

2. La paradoja del hombre. ¿Estamos seguros del hombre? ¿Es el hombre un hombre o varios hombres? Dos por lo menos: uno que va, otro que viene. Casi siempre, dos que se acompañan. Mientras uno vive, otro lo contempla vivir. ¡Extraño engendro polar! El hombre es el hombre y el espejo. Y es que el hombre no camina solo. El poeta Antonio Espina tuvo la intuición de este compañero fantasma, y lo llamó "el de delante":

> Va siempre delante. Manos a la espalda.
> Indeterminado. Viste de oscuro.
> Avanzo, avanza.
> Paro, pára.

Y Antonio Machado, mucho antes: "Converso con el hombre que siempre va conmigo."

Así, en este constante trascender de las cosas, donde todo es y no es como el río de Heráclito, ni siquiera podemos confiar en nosotros mismos, en el hombre que somos, en nuestro punto único de referencia, que a lo mejor es también —igual que en la Física moderna— un punto en movimiento, o mejor aún, una entidad múltiple y cambiante. Somos acción y contemplación; somos actor y espectador; somos ánodo y cátodo, y chispa que los polos se cambian; lucha y conciliación de principios antagónicos; izquierda y derecha; anverso y reverso, y el tránsito que los recorre; somos Poética y somos Crítica, acción y juicio, Andrenio y Critilo. El término medio de Aristóteles, virtud entre los vicios extremos, no ha de verse como un hito estático, sino como una zona dinámica cruzada por furiosos vaivenes. Y esto viene a ser nuestra alma: la región de las atracciones y repulsiones, la región del rayo. La naturaleza opera por cisma en sus complejos. Evoluciona por dialéctica y repartiendo en dos sus procesos. Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse del ser. La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante. No hay que ir más lejos. Ya po-

demos definir la crítica. La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo.

La crítica es ser condicionado. La poesía es ser condicionante. Son simultáneas, pues sólo teóricamente la poesía es anterior a la crítica. Toda creación lleva infusa un arte poética, al modo que todo creador comporta consigo la creación. En Santo Tomás, sumo maestro, se admite la posibilidad de que el Universo no haya tenido un comienzo histórico, sino que coexista con Dios, de toda eternidad. Sin embargo, para acercarnos al misterio, admitimos como auxilio teórico un Día de la Creación. Sigamos el símbolo: nuestro Día de la Creación se confunde con nuestro Día del Juicio. Juicio y creación, precepto y poema, van tronando juntos en el seno de la nube poética. Pero llega la hora de la repartición en que uno poetiza y otro juzga. Antes de alcanzar esta última etapa, el diálogo explícito, hay dos etapas anteriores del diálogo implícito. Hagamos un poco de antropología: lo indispensable para no ahuyentarnos.

3. Cisma del poeta y la tribu. Si el hombre es unidad aparente, tampoco es siquiera la primera apariencia en la serie crítica. La célula no comienza con él, sino con el grupo humano. Así como el niño desprende paulatinamente la conciencia de su propio cuerpo por entre la masa confusa de sensaciones que lo envuelven, así el poeta, envuelto en la nebulosa de la tribu, cobra poco a poco sentido de su autonomía y de su propiedad artística sobre el poema que produce. La poesía ha nacido como un servicio institucional, religioso, mágico, agrícola, político. El poema es primeramente rito, fórmula, decreto, contrato, reseña histórica; hechos todos colectivos, verbos todos cuyo sujeto no es el individuo, sino la tribu. El poeta es mero instrumento. Si aún no se pertenece del todo en cuanto individuo, mucho menos en cuanto poeta, por lo mismo que su acto es un servicio elemental de la tribu. Es el héroe de la tragedia primitiva, que sólo aparece y se expresa bajo la energía unánime del coro. El círculo social necesita, por geometría del espíritu, apoyarse en un punto equidistante, girar en torno

a un centro, y el centro viene a ser el poeta, tal vez sacerdote o jefe. Como centro, no es el dueño de su postura: es una necesidad del círculo. Siente sus palabras como ajenas, como inspiradas, dictadas por la voluntad colectiva que lo excita. ¿Qué autocrítica hemos de esperar en sus creaciones elementales? ¡Apenas un vaho de conciencia, que ni siquiera se confiesa a sí propia!

Pero un día acontece el cisma. El poeta se siente solo ante su poema, y empieza a considerarlo como cosa suya. No pretendemos dar descripciones históricas de lo que nunca tuvo historia, sino explicaciones de concepto. Este cisma, en concepto, puede entenderse como efecto de tres causas concomitantes: 1º El paulatino desarrollo del sentimiento individual, en todos los miembros de la tribu; 2º la sospecha, por parte del poeta, de que pudo hacerlo mejor, ante un posible fracaso de sus fórmulas; 3º el afán estético que ya apunta, y que lo lleva a desear el retoque, el perfeccionamiento, la mejor factura de sus artificios verbales. Moisés se remonta en el Sinaí a fraguar sus tablas. Ya no las consulta con el pueblo. A solas, las recibe de Dios.

4. Cisma del poeta y la autocrítica. La primera etapa del diálogo implícito se enlaza, así, con la etapa segunda, en tanto que se llega al diálogo explícito. Ya el poeta se admira de su propio don, y se enorgullece de él, al paso que le impone correctivos y normas; se entusiasma a la vez que duda. El candor de aquel primer asombro, el temblor de aquella duda primera, admite un ejemplo eximio.

5. Valmiki y los pájaros. El vetusto y casi legendario autor del *Ramayana* paseaba un día por el campo. Ignoro lo que será el campo en la India. Lo imagino, al igual de sus divinidades exorbitantes, como una masa de árboles de múltiples brazos que se aprietan unos con otros. Y bajo las bóvedas de verdura, ocultas como terribles secretos, las pagodas de hormigas. Una cargazón vital en la atmósfera, propicia al éxtasis y al pánico. El contemplador queda aniquilado ante el espectáculo, y la naturaleza fácilmente lo ingiere, reivindicando a su patrimonio las virtudes minera-

les, vegetales y animales que hay en el hombre. Valmiki se ha olvidado de sí, admirando una pareja de pájaros cuya voz adquiría singular dulzura, porque era la estación de amor. La pareja se requebraba a su modo, tan superior al nuestro, con cantos, vuelos y danzas y sacudimientos del plumaje. Pero el principio destructor acecha las fiestas de la vida, y entre la maleza, de alguna manera indecisa, brillaban los ojos de Vichnú. Víctima de una muerte injusta, el macho se desploma de pronto, fulminado en plena esperanza. Del pecho de Valmiki ha brotado un chorro de palabras, una inesperada protesta, una queja poética. Y así nació la poesía "kavya", nuevo género literario. Pero el ruido de su propia voz despierta a Valmiki. Y, "¿Soy yo —exclama—, es posible que haya sido yo quien ha pronunciado estas divinas palabras?" El poeta ha dialogado con su estro, se ha desdoblado, ha dudado y se ha asombrado de su propio poder.

6. PRIMER DOCUMENTO DE LA DUDA. Pasamos al diálogo explícito. Ya no es la autocrítica, ya es la crítica. Ya no es el poeta solo ante su musa. Aparece frente a él un extraño, un censor, un consejero de la duda. El desdoblamiento se ha incorporado en dos personas trágicas: junto al héroe, el protagonista, camina como sombra el deuteragonista, el inquietador. El texto literario más antiguo que registra la historia humana es un conjunto de adoctrinamientos redactados para la enseñanza de los incautos, por Ptahotep, gobernador egipcio del siglo cuarenta antes de Cristo. Lo primero que en tal documento se aconseja es, para decirlo de una vez, la duda metódica, la desconfianza sobre las nociones recibidas, la necesidad de revisarlas cuidadosamente por cuenta propia. Se ve venir a Aristarco. Se presiente a Descartes. La crítica, personaje aparte, emprende ahora, frente a la creación, su largo diálogo intermitente.

7. EL GOLPE DE ESTADO. El deuteragonista cobra confianza en sí mismo y se robustece en la opinión. Se ciega de orgullo. Pretende usurpar el papel del héroe, y da un golpe de estado. La crítica no se conforma con seguir los

pasos al poema. Ahora se empeña en precederlo; ahora se muda en Preceptiva. Es un caso de sustitución de poderes, de cuartelazo: asunto también de mitología. Es el abuso de confianza de Zeus, galante arrivista septentrional, que se introduce, subrepticio, en el reinado ctónico de Hera, empieza por compartir su lecho —por "bifurcar el lecho"— y al cabo se queda acaudillando el Olimpo. Es el cuento árabe del mendigo, hecho visir por el soberano caprichoso, y que una buena mañana pasa de consejero a dueño. De la bifurcación a la usurpación, verdadero abuso de confianza. Pero si una parte de la crítica echa aquí por un camino errado, otra parte de la crítica, no contaminada, conserva sus usos de facultad legítima. Vamos a examinarlo de cerca, prescindiendo en adelante de todos los abusos o senderos torcidos.

8. La escala crítica y sus grados. Ante todo, la crítica no es necesariamente censura en el sentido ordinario. La crítica también encomia y aplaude. Más aún, explica el encomio y enriquece el disfrute. Desentendámonos, pues, de la controversia entre lo que hay de negativo y lo que hay de positivo en la crítica. La esencia de los entes se revela en su función constructora. Admitamos provisionalmente que, cuando la crítica niega, es porque la creación no se sostiene, es porque la creación no existe. De lo contrario no estaríamos ante la crítica, sino ante la falsa crítica. Demos ahora por admitida la excelencia del poema al que se acerca la crítica. Sólo así someteremos la crítica a su prueba por excelencia.

¿Cómo se acerca la crítica al poema? Hay tres grados en esta escala: 1º La impresión; 2º La exégesis; 3º El juicio. A través de la escala, juegan diversamente la operación intelectual, el mero conocer, y la operación axiológica o de valoración, que aquí podemos llamar de amor; juegan diversamente la razón y la "razón de amor".

9. La impresión y el impresionismo. La impresión, ya se entiende, es la condición indispensable, la receptividad para la obra literaria. Sin ella no hay crítica posible, ni

exégesis, ni juicio; ni conocimiento ni amor. Ahora bien, la manifestación de esta impresión general y humana a nadie se podría vedar. Es un derecho natural, si se me permite un lenguaje anticuado. Cuando esta manera de manifestación informal y sin compromisos específicos se atreve a hablar en voz alta o se atreve a la letra escrita. Suele llamársela impresionismo. Los filólogos, los maestros exégetas, miran el impresionismo con desdén y sonrisa. Los mismos literatos libres se han permitido algunos dislates al hablar de crítica impresionista. Los filólogos no tienen razón en su desdén por varios motivos:

1º Porque el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis, sino iluminar el corazón de los hombres, de todos los hombres en lo que tienen de meramente humanos, y no en lo que tienen de especialistas en esta o la otra disciplina. Y la crítica impresionista no es más que el reflejo de esta iluminación cordial; no es más que la respuesta humana, auténtica y legítima, ante el poema.

2º Porque el crítico, en cualquier grado de la escala, si no lleva adentro un impresionista, carece del contacto para establecer esa misteriosa comunicación con la poesía y se queda, por decirlo así, fuera del recinto. El impresionismo es el común denominador de toda crítica.

3º Porque el impresionismo, entendido como el conjunto de reacciones de una época, de una sociedad, o hasta de un solo individuo representativo, es el indicio indispensable para el filólogo; el que le hace saber lo que ha dicho la voz del pueblo; el que señala a la exégesis el rumbo; el que llama la atención al erudito y al historiador literario sobre la presencia y el valor del poema, adelantándose a ellos con una palmadita en el hombro. Y esto, aun en los casos que el especialista ataca por rectificación contra la voz pública. Todo, servicio inapreciable. La cultura, en general, no se construye por extravagancias y singularidades secretas, a menos que éstas vengan a injertar en la sensibilidad del grupo humano que parecía estarlas esperando: caso de las revoluciones estéticas. Y esta delación pública del estado de cultura es la obra del impresionismo.

Los literatos no tienen razón en sus dislates contra la crí-

tica impresionista. Para mejor entenderlo, reduzcamos los dislates a esquema, tarea ingrata si las hay:

1º Dislate contra el aficionado. El aficionado, como su nombre lo dice, es un amante. "Amateur" le llama el francés; y el portugués, "amador". El aficionado es, en las sociedades, el punto más sensible del arte; aquel para quien el arte —y en nuestro caso, el poema—, no es una cosa yuxtapuesta, sino una realidad práctica, una parte de la vida, de la respiración habitual. Los sofistas griegos consideraron como un índice de dignidad humana el aceptar, en serio, los engaños del arte. El impresionista toma el arte en serio, sin ninguna obligación de oficio. ¡Gran dignidad, en la estirpe de los que apenas comen y duermen!

2º Dislate contra la supuesta esterilidad de la crítica. ¿Qué la crítica sólo brota ante la provocación del poema ajeno? ¿Y qué decir entonces de los que ni siquiera reciben la provocación del poema? Volvemos al argumento anterior: quien reacciona ante el engaño del arte, es porque ha superado el nivel de la vulgaridad, es porque ha logrado incorporar el arte entre las demás realidades de su vida. ¿Subordinación a la obra ajena? Entendámonos: atención para las más excelsas manifestaciones humanas; lo cual es muy distinto. Basta considerar cuántas veces la impresión supera con mucho a su pretexto, y cuántas veces más lo iguala. La actitud más generosa en este dislate está representada por dos posiciones. La primera, de Oscar Wilde: Que la crítica es una creación *dentro* de otra creación. La segunda, de T. S. Eliot: Que la crítica impresionista procede por fecundación ajena y es *casi* una creación, sin poder llegar a la expulsión completa de la criatura. De ambas posiciones resulta, como quiera, que aquí la criatura es un parásito. La Biología tiene una palabra más comprensiva: no parásito, sino inquilino. De esta crítica, que no llega aún a los altos vuelos del juicio, podemos decir que es un "inquilino". Pero un inquilino de la vida, como lo es la misma poesía, puesto que el objeto poético ha ascendido aquí a la categoría de objeto de la vida. Entre la crítica y la vida no hay una interposición metafórica llamada poesía. La poesía es para la crítica una expresión más de la vida, la más atendible.

Poesía y crítica son dos órdenes de creación, y eso es todo. ¡Si aun el modesto comentario gramatical sobre el poema es una manera de creación! ¡Mucho más la expresión de las emociones provocadas por el producto de arte! Hasta puede ser que la crítica impresionista no sea tal crítica, en el sentido riguroso de la palabra, y conserve por sí misma un alto valor poemático. Tal acontece con el comentario de Walter Pater sobre el retrato de Mona Lisa. Y que se me diga si no vale por muchos tratados de crítica, y por muchos poemas, la emoción de cierto hombre sencillo, a cuyas manos fue a parar una versión de Homero:

—Estoy leyendo —decía— un libro extraordinario. Se llama la *Ilíada*. No sé lo que es; pero desde entonces veo a los hombres con estatura de gigantes.

10. LA EXÉGESIS. A medio camino entre el imperialismo y el juicio, se extiende una zona de laborioso acceso que significa ya un terreno de especialistas. Es aquella parte de la crítica que puede considerarse, al pronto, como una mera exacerbación de la didáctica. Es el dominio de la filología. Esta crítica, que por ahora prefiero llamar la exegética, admite la aplicación de métodos específicos y muchos la llaman ciencia de la literatura. Aunque no podría prescindir del amor, acentúa el aspecto del conocimiento. Informa, interpreta, también valora y también puede llegar hasta el juicio, aunque en todo caso lo prepara. Si no siempre llega, es porque se detiene y se entretiene con frecuencia en la mera erudición de sus temas, y porque sus temas mismos, algunas veces, más que un definitivo valor humano tienen un valor interior a los propios fines eruditos, un valor sólo de referencia para establecer el conocimiento. La función educativa es en ella predominante; es decir: la preservación de caudales que llamamos cultura. Es la única que puede enseñarse y aprenderse, y por eso, en mayor o menor pureza, forma parte del programa académico. Sus métodos pueden reducirse a tres fundamentales, y sólo por la integración de los métodos adquiere el derecho de aspirar al título de ciencia: 1º métodos históricos; 2º métodos psicológicos; 3º métodos estilísticos. Su contenido puede descubrirse diciendo

que ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica; la formación psicológica y cultural del autor; las peculiaridades de su lengua y su estilo; las influencias de todo orden —hechos de la vida o hechos del pensamiento— que en la obra misma se descubren; su significación en la hora que aparece; los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo; su fortuna ulterior; su valor estético puro. Es inevitable, si ha de ser cabal, que se contamine un poco de consideraciones sociológicas que, aunque la desbordan, le son fronterizas. Pero no debe aceptar como métodos determinantes, sino como simples auxilios, los que proceden de disciplinas extrañas. Nunca se queda en especie pura de conocimiento, sino que fertiliza y renueva el goce estético; por donde presta, con la tarea de conservación, su más alto servicio.

11. El juicio. Llamo así al último grado de la escala, a aquella crítica de última instancia que definitivamente sitúa la obra en el saldo de las adquisiciones humanas. Ni extraña al amor, en que naturalmente se funda, ni ajena a las técnicas de la exégesis, aunque no procede conforme a ellas porque anda y aun vuela por sí sola y ha soltado ya las andaderas del método, es la corona de la crítica. Adquiere trascendencia ética y opera como dirección del espíritu. No se enseña, no se aprende. Le acomoda la denominación romántica heroica: es acto del genio. No todos la alcanzan. Ni todo es impresionismo, ni todo es método. El que disponga de una naturaleza sensible a la obra literaria, el que haya vencido la dura pendiente del método, no por eso lo ha agotado todo. Si todos los soldados del Petit Caporal llevan el bastón en la mochila, a pocos fue dado el mariscalato. Los sátiros que se acercan al fuego, en el fragmento esquiliano del *Prometeo piróforo*, sólo consiguen chamuscarse las barbas. La gracia es la gracia. Toda la emotividad en bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: "El dulce lamentar de dos pastores". No se adquiere con ningún cambio, no se vende ni se compra por nada la alta facultad interpretativa de Longino, Dante, Co-

leridge, Sainte-Beuve, De Sanctis, Arnold, Pater, Brandes, Baudelaire, Menéndez y Pelayo o Croce.

Yo quisiera contar ahora los deleites que procura la crítica. Lo ilustraré para terminar, con tres ejemplos.

12. Los tres relámpagos: el discurso, la golondrina y el halcón. *El discurso*: Confrontemos al hombre de disciplinas humanas con esta frase leída al azar: "Queda abolida la pobreza". Allí, donde el ignorante sólo apreciaría cierto inevitable efecto humorístico, el humanista ha comprendido al instante que se trata de un documento de la Revolución francesa, época en que se creyó remediar con actos de fe las desigualdades sociales y garantizar con declaraciones y decretos los derechos de la persona. Como en pintura se ofrece a sus ojos el cuadro político y espiritual. Ante él desfilan, entre una turba de harapos, los tribunos de grecolatina retórica, los escenarios tempestuosos, las ideas en forma de dagas: todo un latido de la epopeya humana, en un relámpago.

La golondrina: Confrontémoslo ahora con aquel pasaje de Rousseau en que cuenta éste que al abrir su ventana —anuncio de la dulce estación— echó a volar una golondrina. Allí donde el ignorante sólo ha visto un hecho trivial, aunque agradable, al humanista se le ha representado al instante todo un vuelco en la sensibilidad humana: la hora en que las no disimuladas pasiones reclaman la consideración del filósofo, la hora en que los "pensadores" (palabra de la época) interrogan los fundamentos de la sociedad, que ya la Providencia dejó resbalar de su regazo. Y todo ello, como en alegórica estampa, donde el héroe medita teatralmente en mitad del campo —el campo que él llama "la naturaleza"—, mientras raya el cielo una golondrina. El humanista sabe que aquélla es la primera golondrina de la literatura moderna, la que anuncia ya el verano del Romanticismo.[2] Se abren nuevas avenidas a sus ojos, como en un relámpago.

[2] A. R., "Monólogo del autor: La primera golondrina", en *El suicida*, Madrid, 1917 [*Obras Completas*, III, pp. 292-293].

El halcón: Sean, ahora, dos versos destacados:

> Templado pula en la maestra mano
> el generoso pájaro su pluma.

Y allí, donde el ignorante ha creído ver una burla de la peor especie, el humanista ha reconocido al instante el estilo de las grandes revoluciones estéticas en que vino a liquidarse el Renacimiento español. Perspectiva de brillantes imágenes y voluptuosidades lingüísticas, y aquel gusto de recrear la fantasía con nobles alusiones. Acude el recuerdo de los libros de ventanería y volatería de altura, ricos en palabras y evocaciones visuales, como aquellos viejos tratados del orfebre que causaban los arrobos de Heredia el parnasiano: la caza de cetrería; el halcón —generoso pájaro— templado como hoy se dice "entrenado" y como se templa una bandurria, libre su cabeza del capirote, engalanado con el cascabel que da los avisos de su vuelo. El halcón pule su pluma en las treguas del ejercicio, y descansa en la enguantada mano, la mano dos veces maestra porque lo posee y lo educa. Tal vez el halconero a caballo, aquel caballo andaluz que "enjabona el freno de espuma": contaminación que hace la memoria con versos de Góngora y de Lope.

Y por aquí continúa el desfile de figuras y actitudes gallardas, como en un tapiz de la época, recamado de pesados cordones; y todo, también, en un relámpago.

Y he aquí que, en un abrir y cerrar de ojos, hemos multiplicado tres veces nuestra limitada existencia, transportándonos en las dos alas —emoción y conocimiento— a la región donde reina la alegría suficiente. Dichoso oficio, pues, el que no niega, antes renueva y multiplica para sus adeptos los recursos y las ocasiones del deleite.

Pero no puede exigirse de todos que posean la suma afinación del artista, este agente de mutaciones en la sensibilidad de los pueblos. El iniciar a los más posibles se convierte, por eso mismo, en un alto deber social. Hegel habló alguna vez del "condenado por Dios a ser filósofo". Si,

entre los jóvenes que han seguido este examen, algunos sienten sacudida la vocación, si algunos oyeron el *Tu Marcellus eris!* disimulado en mis palabras, esta charla no habrá sido inútil.

[*1941*] *

* *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1941 [Nota ms. de A. R. —Incluido por José Luis Martínez en su antología de *El ensayo mexicano moderno* (México, Fondo de Cultura Económica, 1958), vol. I, pp. 273-285; colección "Letras Mexicanas", Nº 39].

DE LA BIOGRAFÍA

EN MUCHAS nuevas biografías o "Vidas", domina el empeño de acercar al héroe y reducirlo, trayéndolo desde la visión telescópica de la historia hasta la medida de la simple vista y, a veces, hasta la irrealidad de los microscopios. Irrealidad porque, en el orden humano, no se vive según el microscopio.

Se había abusado tanto de los semidioses, de la inspiración divina, de lo sobrenatural romántico. La misma noción del Genio, en el sentido que el Romanticismo dio a la palabra, es fruto de una época en que los hombres se mantenían en cierta incomunicación: tardaban más en ir de un sitio a otro, en juntarse y verse de cerca. La falta de movimiento aísla más que el ascetismo. La rapidez de las comunicaciones es la mayor transformación social de nuestra época. Pronto determinará también una transformación biológica. Las zonas por recorrer en la vida diaria son más extensas. Los vehículos, más rápidos. Para alcanzar a diario todos los lugares que necesitamos alcanzar, no podríamos andar a pie. Como andamos menos, nuestra biología se modifica. Esta evolución se ha iniciado ya, y es perceptible en el hecho de que las actuales generaciones sean incapaces —como régimen normal y salubre— de comer y beber en la proporción en que lo hacían los abuelos. Esta más intensa intercomunicación de pueblos y de hombres disminuye necesariamente la magnitud del Genio, anula esa zona de vacío que lo separaba de sus semejantes, lo disemina entre ellos y lo asimila a todos, lo hace más inmediatamente útil a sus contemporáneos, por lo mismo que lo obliga a derramarse entre ellos a medida que acumula sus riquezas. Y, por iguales motivos, su tesoro parece siempre menos voluminoso, menos genial en suma.

Todos sabemos aquello de que no hay grande hombre para su ayuda de cámara, proverbio que acaso peca por atri-

buir al lacayo la misma índole mental que al amo (porque el proverbio, en efecto, parece inventado por los amos); y también aquello de que no hay profeta en su tierra, dicho de muy alta autoridad, pero que más bien parece un arma de combate, útil para malos momentos. No todos saben, en cambio, que en Dante, al principio de su *Convite*, donde menos podía esperarse, aparecen ciertas consideraciones pesarosas sobre el mal que le han hecho los ciudadanos de Florencia, al desterrarlo y obligarlo a ganarse el pan por las tierras de Italia. Porque —viene a decir— quien de lejos sólo era, a los ojos de sus admiradores, el poeta, ha desmerecido al mostrárseles de cerca con todas sus imperfecciones de hombre, "cosas que la fama no lleva consigo, mas sí la presencia". Por eso —concluye— el hombre bueno debe conceder a pocos su presencia, y su familiaridad menos aún. Y véase por dónde caemos en las "incomprensibilidades de caudal" que Gracián aconsejaba a su héroe: "Todos te conozcan —decía el jesuita español—; ninguno te abarque; que, con esta treta, lo moderado parecerá mucho; y lo mucho, infinito; y lo infinito, más."

Paso la cita a los autores de Estrategias Literarias, a lo Fernand Divoire, o de consejos al debutante, al género de Baudelaire, hoy continuado por Jean Prévost, y prosigo con mi idea:

Creo que los adeptos del estilo nuevo de biografía han exagerado la reacción. Nos están privando, tal vez, de la mejor flor del rosal humano. Estas biografías, a fuerza de ser amenas, sencillas y cotidianas como si fueran hechas por quien hubiera tratado de cerca al personaje, lo exiben con demasiada frecuencia en mangas de camisa, "en pantuflas", según la expresión de Brousson; es decir, como nunca o pocas veces lo vieron sus mismos contemporáneos. Éstos son retratos, digamos, más humildes que naturaleza. De uno de estos biógrafos, que era a la vez un secretario íntimo y no pecaba de piedad, se ha dicho con acidez: "El criado recibió la orden de vaciar el vaso de noche; en vez de eso, ha embotellado el contenido y ha puesto a la venta las botellas."

Aunque no caigan en ese extremo, tales biografías pintorescas y divertidas, nos van dando unos hombrecillos de con-

textura humorística y a veces algo vil, indignos de la fama que merecieron. Y la voz del pueblo es la voz de Dios: la fama sabe bien lo que hace. De todo hombre, sobre todo si es un grande hombre por el pensamiento o por la acción —sea Shelley, Byron o Disraeli; sea Maquiavelo (y sólo yo sé lo que me complazco en leer y releer la *Vida de Maquiavelo,* escrita por Prezzolini, verdadero ejemplo de claridad latina y buen estilo, pero que traza un contorno humano donde a duras penas podría caber todo el contenido espiritual de Maquiavelo), de todo grande hombre queda un saldo, por decirlo así, superior a la suma de sus días. Interviene aquí no sé qué coeficiente que podemos provisionalmente llamar *la constante providencial.* Esa constante providencial, evidente para todo aquel que se haya detenido a considerar el influjo que ejercen los grandes hombres, o que se haya cruzado con alguno de ellos en vida, queda escamoteada en el sistema que vengo censurando.

—¡Qué bien! —dice la lectora vulgar—. ¡Parece que lo está una viendo! ¡Parece que vivió una a su lado!

¡Cuando, precisamente, lo propio de los grandes hombres es que nunca parece que los estamos viendo, es que nunca vive uno a su lado! Habitan una soledad andina y pasan envueltos en su nube. De los dos o tres que yo he admirado de cerca, uno sabía menos que los demás en muchas cosas, otro se preocupaba mucho menos que los demás en cuanto a la justificación moral de sus actos, y el de más allá parecía un informe borrador de que todos sus amigos eran como copias en limpio. A pesar de todo, y merced a la constante providencial, los grandes hombres eran los grandes hombres, y en todo resultaban superiores a los demás. Algún pacto cruel y algo inhumano los ponía en complicidad con las fuerzas de tierra y cielo. El mito es la única interpretación posible de ciertos fenómenos ordinarios.[1]

[*1940*]

[1] Ver A. R., "La vida y la obra", en *Tres puntos de exegética literaria,* México, 1945 [pp. 19-37; en este volumen, p. 262].

LA BIOGRAFÍA OCULTA

En el campo de la investigación literaria, nada requiere un pulso más delicado y una experiencia mayor del método crítico que el averiguar la dosis de autobiografía que llega hasta las obras de un escritor. El tomar al pie de la letra cierta declaración en primera persona puede conducir a los peores extremos. El "yo" es muchas veces un mero recurso retórico. Los recuerdos de la propia vida, el transfundirse en la creación poética, se transfiguran en forma que es difícil rastrearles la huella. En ocasiones, los testimonios más directos se esconden detrás de un párrafo que sólo contiene, en apariencia, ideas y conceptos abstractos. En ocasiones, lo que se ofrece como una evocación de hechos reales puede ser un mero efecto de inventiva literaria.

La psicología contemporánea nos ha enseñado a interpretar el sueño como un testimonio sobre nuestro ser profundo. Sin embargo, el más ligero examen de los estudios que sobre esta materia poseemos nos revela hasta qué punto sería equivocado el querer traducir de un modo inmediato la imagen de un sueño a la de un hecho real. En cierto sentido, otro tanto acontece con la valoración de lo real y lo imaginario en la creación literaria.

En mis años de Madrid, apareció un mentecato que pretendía descubrir la traza del *Quijote* y, barajando las letras de cada frase de Cervantes, reconstruir así otras frases, que, según él, revelaban el pensamiento oculto del autor. Sin llegar a tal absurdo, quien pretenda descubrir lo que hay de autobiográfico en una obra literaria por los solos caminos de la intuición, prescindiendo del material crítico indispensable, las informaciones exactas sobre la época, el ambiente mental, los antecedentes de los temas, etcétera, incurrirá en error parecido.

Tomemos el caso del Arcipreste de Hita, autor medieval

sobre cuya biografía poseemos tan escasos datos.[1] Los intérpretes del Arcipreste, al fundarse en las palabras mismas del *Libro de buen amor* para reconstruir la figura del poeta, no pretenden necesariamente darnos su verdadero retrato, sino sólo el retrato que él ha querido dejar de sí mismo a sus lectores. Como esto es una verdad tan obvia, se suele dar por entendida, y así lo han hecho siempre los habituados a los estudios literarios. Decimos del Arcipreste que era un gigantón sensual y uno de esos tipos temperamentales que la ciencia de hoy llama "pícnicos". Esto sólo significa que así se retrata él en el testimonio mismo de sus versos. Tan absurdo sería ver en este retrato un reflejo de la verdad práctica como lo sería el querer, a tantos siglos de distancia y a través de transformaciones tan profundas en los procedimientos de la expresión literaria, imaginar al Arcipreste enclenque y atormentado.[2]

En el orden de lo filosófico, es legítimo muchas veces el enfrentarse con un texto, digamos algún pasaje de Descartes; y lucubrando a solas, sin tener en cuenta los antecedentes de su sistema o sus ideas, declarar que esto o aquello nos parece una verdad y lo otro una falsedad. Pero la actitud del crítico literario es muy diferente y se asemeja en esto a la actitud científica. Sea el caso de las "Serranillas" que encontramos en el poema del Arcipreste. Cuando decimos que en tal lugar del Guadarrama aconteció al Arcipreste la aventura de la primera o de la segunda serranilla, nuestro objeto es fijar en lo posible la geografía del poema, plegarnos a la voluntad inventiva del poeta; pero no pretendemos en modo alguno que efectivamente el Arcipreste haya pasado por esas aventuras reales. Los críticos literarios saben que la serranilla es un tema de la literatura, un lugar común de aquella poesía, cuyos antecedentes deben buscarse entre los trovadores galaico-portugueses, del ciclo del rey Don Diniz en adelante, y cuya secuela encuentra una alta expresión en la célebre serranilla del Marqués de Santillana. Y nada

1 Ver María Rosa Lida, Introducción al *Libro de buen amor*, Buenos Aires, 1941, pp. 7-9.

2 A. R., "Entre humoristas", en *Calendario*, Madrid, 1924: se habla del Arcipreste epicúreo y del "otro", del enamorado de doña Endrina, del joven tímido e inhibido. [*Obras Completas*, II, p. 342.]

más. Fundarse, pues, en las serranillas para sacar inferencias sobre el tipo humano del Arcipreste es un caso de candorosa equivocación.

Las mentes no educadas en la investigación literaria pueden encontrar algo desconcertante esto de los temas literarios impuestos al poeta impersonalmente por la atmósfera de su época. Ello sólo se debe a que, en la experiencia de la época actual, la que vivimos, los temas nos aparecen tan visibles, por incorporados en nuestra vida, como el aire mismo que respiramos.

Ahora bien: en el orden de la mera impresión humana, todo es ya legítimo. Más aún: es saludable. En este esfuerzo por renovar la sensibilidad de la obra poética reside el valor de la obra para la posteridad. Una vez más se rompe, así, el argumento de autoridad, y se deshacen los esquemas rígidos de la metodología, la que al fin y al cabo no es más que un medio y nunca un fin.[8]

[*1940*]

[8] Ver A. R., "La vida y la obra", en *Tres puntos de exegética literaria,* 1945; [en este volumen, pp. 249-266].

DETRÁS DE LOS LIBROS

ALPHONSE DAUDET ha escrito la historia de sus libros, y lo mismo han hecho Rubén Darío y Rufino Blanco-Fombona entre nosotros. Estos fragmentos de memorias que explican las circunstancias en que el autor vivía cuando concibió, elaboró o publicó tales o cuales obras, además, de ayudar a la crítica, resultan casi siempre de agradable lectura, por lo mismo que tienen un carácter de antología: momentos culminantes dentro del relato general de una vida, cuando se trata de la vida de un escritor, paisaje humano cuyas cumbres vienen a ser sus libros. Aparecen envueltos en aquel sentimiento de euforia con que se recuerdan las horas felices y fecundas. Representan la estación mejor, los días de incubación gustosa que los griegos llaman "nodrizas de los alciones".

Claro es que este movimiento propagado a toda una existencia puede también dar obras excelsas. Maestro en la poesía de circunstancias, aficionado así a "dar eternidad a los instantes" como los ángeles de su "Prólogo en el Cielo", Goethe, llevado un día del afán de explicar la motivación de sus poemas, acaba, en *Poesía y verdad*, por darnos una historia completa de sus años de formación y aprendizaje; la única parte importante de una vida, según él decía en sus conversaciones, porque, una vez maduro el hombre, su biografía se reduce a sus obras mismas. No ha sido igualado su análisis sobre la gestación del *Werther* como caso de "catharsis" o salvación por el espíritu, y sobre los resultados contrarios que produjo entre los lectores, desatando una epidemia de suicidios.

Pero no todos tienen la facilidad y la felicidad de detenerse a contemplar la trayectoria recorrida; la facilidad y la felicidad que tuvo el contemplador de Weimar, "último que pudo disfrutar de la perfección de Europa".

Otros, como Gide, se arriesgan a publicar los documentos mismos que sirvieron para la trama de una obra —*Falsos*

monederos—, las entrañas del libro. Lo que sólo se puede hacer armado con la certeza del propio mérito y dotado de capacidades artísticas cuyo secreto no se aprende; y esto a condición, todavía, de contar con públicos educados. Sólo muestra el revés del tapiz quien está seguro de su fábrica y concede a ésta cierto valor técnico, y sólo lo hace cuando sabe que se encuentra entre conocedores. ¿Para qué enseñar la etiqueta, la ficha bibliográfica de la botella, al que lo mismo bebería vino que vinagre? Todo esto recuerda que la obra literaria —caja de Pandora en cierto modo— tiene su doble fondo secreto donde se esconde, si no la esperanza como en el mito, al menos el recuerdo. Cuando el volumen abierto y leído ya *ad umbilicos* ha dejado escapar todos sus fantasmas, la trampa que lleva oculta el volumen guarda todavía otras esencias.

Con todo, la contextura íntima de un libro no se muestra con sólo exhibir los materiales de la cantera en que se ha labrado. La operación de mostrar el tejido de un libro consistiría más bien en ir analizando todos los motivos y estados mentales que han determinado cada una de las páginas, hasta donde el escritor o el sujeto puede analizarse a sí mismo sin usurpar sus funciones al psicólogo. Pues parece que este arte de lo profundo supone una estrategia y un diálogo a la manera mayéutica de Sócrates y de Freud.

Esta confesión en segundo grado nos llevaría muy lejos. Intente un escritor recordar todo lo que se esconde detrás de uno solo de sus párrafos, y verá que la tarea sería inacabable. La porción visible y flotante no es más que la sexta parte del glaciar, y las otras cinco están sumergidas en las aguas. Quien intente este trabajo para uno solo de sus párrafos, tendrá que reconstruir y trazar el cuadro de época, por sucinto que sea; las condiciones generales que atravesaba su vida en aquel momento preciso; la historia particular sobre la adquisición de las nociones que expresa; las preocupaciones dominantes que lo llevaron a buscar este giro, o esta palabra, o las fobias que le aconsejaron huir de tales otros; las reminiscencias literarias que con más o menos conciencia guiaban su pluma, etc. A lo mejor se descubren entonces, concentradas en una sola oración, especies que proceden de estudios, re-

cuerdos, estados de espíritu alejados entre sí varios años. Una investigación de este orden entre varios escritores descubriría los caminos secretos por donde adelanta la creación. La provocación en apariencia más desdeñable puede haber determinado hasta la idea de una obra. A lo mejor resulta que a Baltasar del Alcázar se le ocurrió escribir *La cena* por aquello de "La cena de Baltasar".* Léon Daudet cuenta que su padre tuvo la inspiración de *La arlesiana* oyendo una tarde, por la Camargue, a dos mujeres que gritaban el nombre de "Federico", una en tono grave, y la otra en tono agudo.** Stravinsky tuvo la primera idea de cierto motivo de *Las nupcias* oyendo, en Madrid, un caño descompuesto.***

En alguno de los volúmenes de Jules Romains, *Los hombres de buena voluntad*, asistimos a la gestación de un poema por juego casi automático de asociaciones verbales, y conforme a la relojería interior del personaje: desde que abre el diccionario sin saber lo que se propone y se deja deslumbrar por una palabra atractiva, hasta que traza el último verso, habiendo ya cedido al vapor de ideas que poco a poco parecieron exhalar de sí las palabras; las palabras unas a otras evocadas, como en los gritos de la ninfa Eco, y apenas sometidas aquí y allá a una criba de selección, de acuerdo con una guardia previa de que iba dando señales aquel florete o aquella antena que tiembla en el espíritu.

Pues bien, nuestra operación sería la inversa: consistiría en desandar ese camino; en comenzar por el poema —boca del embudo de Bergson, en sus disquisiciones sobre la materia y la memoria— y marchar hacia atrás desanudando los procesos de que el poema viene a ser como el lazo último. Y nótese todavía que el caso artificialmente propuesto por Jules Romains —donde se ha escogido, pastoriamente y con su tanto de sátira, una sola manera de proceso, higienizado y purgado previamente de provocaciones sentimentales y en trance auténtico de "poesía pura"— dista mucho de las complejidades de cualquier caso real. Porque, en los casos reales, sobre la capa de lo puramente literario

* ["Los estímulos literarios" (tipo verbal) en los *Tres puntos de exegética literaria* de este volumen, p. 273.]

** [*Ibid.* (tipo auditivo), p. 280.]

*** [*Idem.*, p. 280.]

hay siempre un precipitado de motivos humanos, como una flora cuyas más compactas legiones se hunden hacia lo ultramicroscópico, lo invisible o lo subconsciente.

Además, al analizar la página propia en la perspectiva de la distancia, el autor difícilmente podría defenderse de la tentación de introducir especies o juicios de una etapa posterior, de la etapa en que se hace el análisis, que no corresponden ya a la etapa anterior en que se escribió dicha página: en suma, que el autor se juzgará y se corregirá a sí mismo, conscientemente o sin darse cuenta de que así lo hace. Y esta operación fabulatoria enturbiará, al menor descuido, la operación principal que le hemos propuesto.

El autor se plantaría frente a su propia página armado de interrogaciones y sin saber lo que va a encontrar, como frente a un criptograma. Tal ejercicio sería una lección práctica de estilo. ¿Lo ha ensayado alguno? ¿Se ha atrevido alguno a emprender una exhibición tan heroica? Aunque nadie puede sustituirse a una conciencia ajena, figurémonos lo que daría este procedimiento aplicado, por ejemplo, a un pasaje de Cervantes. Esto sí que equivaldría a descubrirle la oculta traza, que algún loco quiso encontrar rehaciendo, con las letras de cada frase del *Quijote*, otra frase distinta. Y en rigor, todo comentario sobre una obra aspira, como meta ideal, a reconstruir todo el juego de motivos que determinó o acompañó siquiera la creación de la obra. Véase, como ejemplo de los extravíos a que puede conducir este furor exegético —este empeño de restablecer por cuenta propia la génesis de un poema ajeno—, lo que hizo Pellicer con Góngora, a vueltas de uno que otro dato útil que sobrenada entre aquel tenebroso mar de las *Lecciones solemnes*. Una vez lanzados a este análisis, nada podría compensarnos del silencio de los poetas. Y los poetas prefieren, en general, abandonar al lector a sus propios brazos, para que nade y alcance la orilla como pueda. Que, por lo demás, para apreciar la obra nada nos interesa el andamio. Esa curiosidad técnica es asunto de aprendizaje y de estudio, no de apreciación humana definitiva.

*1939.**

* *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1939 [Nota ms. de A. R.].

EL REVÉS DE UN PÁRRAFO

EL ANÁLISIS a que voy a entregarme viene provocado por el ensayo anterior. Sería imposible intentarlo con una obra ajena, y lo hago sobre una página propia a título de simple tanteo.

Sea —digamos— *El suicida;* sea el primer párrafo de una página sobre "La evocación de la lluvia", que anda inserta en el capítulo llamado "La conquista de la libertad":

> A sus dioses labradores pedían los antiguos la lluvia y el sol, como a San Isidro los cristianos, y les pedían amparo contra las fuerzas del rayo, como a Santa Bárbara los cristianos. Y, seguros siempre de influir con sus plegarias en todos los fenómenos de la siembra, orientaban su voluntad para el logro de las semmillas, y sentíanla transformarse en brotes y estallar en las mazorcas pesadas. Porque ¿cuál fruto no provenía de su intercesión ante las divinidades? Pues su sortilegio había traído —como junta una lente los haces paralelos de luz— a convergencia las fuerzas naturales, para el provecho de sus campos labrantíos y sus sementeras.*

Ante todo, hay que insertar este párrafo en el conjunto, para darle todo su sentido. Es el arranque de una divavagación, apoyada en la mística primitiva de la agricultura, sobre ese sentimiento de participación individual en las cosas de la naturaleza que, por herencia antropológica y aun por intuición de comunidad con el mundo, se apodera a veces del hombre. Y la divagación acaba en el relato de una experiencia personal: cuento allí que, durante un largo rato y mientras me entregaba a escribir, con tal concentración de ánimo que me olvidé de mí mismo, sentía yo que, por detrás de mi mente en ejercicio, me invadía la impresión de una lluvia fina, impresión que yo consideraba vagamente como voluntaria, como alucinación por mí mismo solicitada, porque venía a darme el tono o la afinación del estilo. Y cuando acabé la tarea, descubrí que, en efecto, acababa de llover

*[*Obras Completas*, III, p. 259 y *n.*, y I, p. 350, Nº 15].

suavemente. De donde concluí: "Una vez, al menos, yo he podido evocar la lluvia."

El libro de que se trata apareció en Madrid y en 1917. Para situar en su época el pasaje, necesito recordar que el libro está tramado con páginas escritas en épocas muy diversas y en ocasiones muy distintas. Refiriéndome a él en cierto "Apéndice" del *Reloj de sol,* he declarado que "es un libro no del todo cocido, donde los diversos ingredientes no acaban de casar entre sí: se notan suturas y remiendos".* Aunque expreso también la confianza de que la erosión de los años acabe por darle mayor apariencia de unidad. La divagación en que aparece el párrafo que analizo pertenece más o menos al año de 1908, en que comenzaba yo mis estudios en la Facultad de Derecho. Al juntar el material de mi primer libro, *Cuestiones estéticas* (publicado por Ollendorff, en París, y que salió de la imprenta Garnier el 28 de octubre de 1910 exactamente, aunque comenzó a vivir en las librerías al año siguiente), "La evocación de la lluvia", artículo ya escrito para entonces, fue descartado del volumen y, con otros papeles inéditos, viajó conmigo a Europa y se me fue quedando en el seno hasta la fecha en que organicé el original de *El suicida* [Madrid, 1917].

Por 1908 yo tenía un cuarto de trabajo en la azotea de una casa que entonces correspondía al número 1 de la Avenida Isabel la Católica, cuyo piso principal estaba ocupado, entre otros, por el bufete de mi hermano Rodolfo. En ese cuarto de azotea, que dominaba el panorama céntrico de la ciudad y desde cuyas ventanas se veían los remates de las torres de la catedral, en forma de enormes campanas; en ese cuarto aislado en su altura y propicio a la concentración, se escribió "La evocación de la lluvia". Algunas amigos trepaban hasta allá en mi busca, y a fin de ahorrarles un esfuerzo inútil (la escalera que conducía a mi taller no era de lo más confortable), yo, cuando estaba presente o no deseaba estar solo, colgaba un aviso de cartón en la barandilla que circunscribía el hueco cuadrado del patio y que era visible

* [Madrid, 1926, quinta serie de *Simpatías y deferencias*; *Obras Completas*, IV, p. 477].

desde abajo. Pero lo más del tiempo quien me visitaba era la lluvia, la lluvia que rodeaba mi cuarto por tres costados y me daba una sensación de ir subiendo en aeróstato. Las tardes de domingo eran singularmente solitarias. Se veía, en las azoteas vecinas, a algunos ociosos que salían entonces a tomar el sol, a ver el cielo, huyendo de los espectáculos públicos. Allí se inspiró cierto artículo de 1909. "Lo que hace la gente de México los domingos por la tarde," publicado en *Las Novedades*, de Nueva York, el 8 de mayo de 1916 y nunca recogido en volumen.*

Para la fecha de "La evocación de la lluvia" ya vivía yo en plena literatura. Desde 1906 me había vinculado al grupo de *Savia Moderna*, en cuya redacción conocí, entre otros, a Pedro Henríquez Ureña, que representa toda una etapa de mi formación juvenil. Ya estaba yo entregado al estudio de los griegos, y en cierto cuaderno de apuntes consta que el 8 de agosto de 1908 comenzaba a concebir el ensayo sobre las "Electras" que aparece en *Cuestiones estéticas*. Se encuentra allí, por ejemplo, la observación sobre cómo Sófocles, en su amor a las vírgenes rebeldes, descompone la Electra sumisa de Esquilo, personaje de una sola pieza, en dos figuras contrapuestas: la dócil Crisotemis y la Electra sublevada; lo que, si bien es más teatral, deshace la profundidad trágica de la heroína esquiliana, en cuyo corazón la duda libra sus combates, como cuando vacila sobre si debe o no verter en la tumba de su padre asesinado las libaciones que le ha ordenado Clitemnestra.** En aquel cuaderno de notas constan también los primeros apuntes sobre el tema de Ifigenia, que de propósito dejé madurar por varios años, y al que di al cabo su redacción definitiva en el poema *Ifigenia cruel*, escrito en Deva y en Madrid, entre el verano y el otoño de 1923.***

Estas lecturas, y los *Estudios griegos* de Walter Pater que por entonces traducía Pedro Henríquez Ureña, me traían preocupado con cuestiones de psicología mitológica; con los estudios sobre la magia en los antiguos cultos agrícolas. Desde 1906 cuando menos, los temas helénicos andan en mis

* [*Marginalia*, 2ª serie, México, 1954, pp. 9-10, y *Obras Completas*, I, p. 349, Nº 6].

** [*Obras Completas*, I, pp. 22-23.]

*** [*Obras Completas*, X, pp. 311-350, y el "Comentario", pp. 351-554.]

poemas. Y el mismo año de 1908 en que creo haber escrito "La evocación de la lluvia", el afán por desentrañar la continuidad pagana que corre del mito antiguo al cristiano nos llevó a celebrar una íntima fiesta literaria la noche de Navidad, fecha coincidente con la que se ha atribuido al nacimientos de Dionisos. Sobre este asunto escribió Pedro Henríquez Ureña una tragedia en prosa, según la manera del teatro ateniense, y yo cierto "Coro de sátiros en el bosque" en estrofas, antiestrofas y epodos ("Gloria a la pesuña y al cuerno"). Ambas piezas fueron leídas en aquella velada que, "por encontrarse Grecia en poder de los turcos", según explicaba la invitación, buscó el refugio de un salón a la turca que nos brindó cierto pariente mío, entonces soltero rumboso.

Así, en el párrafo que tenemos sobre la platina del microscopio, se explican las especies sobre la agricultura, el sol y la lluvia, la mitología griega y cristiana; y aun el anhelo candoroso de reividicar la magia, imperio inmediato de la voluntad sobre la naturaleza.

Ahora podemos acercarnos a la contextura literal de ese párrafo. Para un oído avezado, es bien aparente el cuidado rítmico de todo el fragmento. No oratorio, pero rítmico en el sentido "respiratorio" de Flaubert, y en el de Fray Luis de León, prosista que declara contar sílabas y letras. Esta preocupación gobernaba entonces mi estilo, al menos cuando escribía yo sin prisa. Tal vez no haya logrado hasta ahora desembarazarme de ella completamente, ni quiero, ni debo, ni puedo hacerlo. El procedimiento era en todo caso un poco pueril: véase la repetición "como a San Isidro los cristianos", "como a Santa Bárbara los cristianos". Ni siquiera se ha parado en el escollo de las asonantes al final de los pies respiratorios: "amparo", "rayo", "cristianos". Y en verdad este pavor de las asonancias —hijo de la preceptiva jesuítica, cuyas reglas creo encontrar hasta en el estilo de los románticos franceses— nunca me ha inquietado sobremanera. Nuestra lengua, con su tendencia a las palabras de acento llano y sus cinco bien abiertas vocales, está empedrada de asonantes. El miedo de tropezar en ellas (cuando en verdad ellas prestan a nuestra lengua ciertos ritmos abundantes y gratos) nos cohibiría del todo para escribir. Cosa semejante al miedo de

ciertas cacofonías, como "la-lanza", en que tanto pára el mezquino señor Valbuena. El temor a las asonantes preocupó mucho a Díaz Mirón, al punto que pretendía eliminarlas en los puntos tónicos de sus versos. Cierto que no lo logró complatemente: "Monto un soneto como perla en oro", comienza y acaba en dos asonantes, aun perdonado el "como" intermedio, que se salva por no ser tónico. Esto de que cada vocal sea diferente donde carga el verso puede dar o puede no dar belleza al verso. Llegamos aquí a lo inexplicable. ¡Que se me diga por qué vale tanto esa *jota* en el verso de Amado Nervo: "sonoridad celeste hay en su caja"! Mateo Alemán, que era todo un "estilista", como se decía hace unos lustros, usa y abusa de los ritmos en la prosa del *Guzmán de Alfarache*; de las repeticiones, de los tipos de frases paralelas al modo de los refranes, de las consonantes y asonantes, hasta de los verbos seguidos. Por curiosidad copio algunos casos:

> Demás que fue su *vida* tan *sabida* y *todo* a *todos* tan notorio. (*Lib. I. Cap. I*)

> El pecado lo *dio* y él lo *consumió*. pues nada lució, y mi padre de una enfermedad aguda en cinco días *falleció*. (*Lib. I. Cap. II*)

> ...dos Nilos reventaron de mis ojos
> que, regándome el rostro en abundancia,
> quedé todo de lágrimas bañado.
>
> *(Lib. I. Cap. III)*

> *Hícelo punto de honra,* que habiendo tomado resolución en *partirme fuera pusilanimidad volverme.* ¡Ojo, pues! ¿Quién? Otro tal. *Hícelo punto de honra.* (*Lib. II. Cap. I.*)

Volvamos a nuestro párrafo. El recuerdo de San Isidro y de Santa Bárbara me venía de la infancia. Lo de

> San Isidro Labrador,
> quita el agua y pon el sol

era mi letanía habitual para que los aguaceros no me privaran de algún paseo por las lomas de Monterrey. Me volvió el recuerdo por 1916, ya en Madrid, donde San Isidro es patrono y cada año se festeja su 15 de mayo, y escribí entonces "El descastado," poema en que aparece el labrador haragán

para quien los ángeles trabajan.* En mi párrafo, la palabra "labrador" se ha alejado de San Isidro para ir a calificar a los dioses antiguos.

En cuanto a Santa Bárbara, procede de una oración o ensalmo que me hacían rezar de niño, las noches de tempestad, tan llenas de rayos por aquellas mis montañas del Norte:

Santa Bárbara bendita
que en el cielo estás escrita;
Santa Bárbara doncella
que en el cielo eres estrella:
líbranos de un rayo y de una centella.

Decir: "contra las fuerzas del rayo", en vez de decir llanamente: "contra el rayo", me resulta hoy artificioso, y me figuro que lo puse empujado por el afán rítmico de alargar el miembro de la frase, alejando en forma de versículo las asonantes "amparo" y "rayo":

y les pedían amparo
contra las fuerzas del rayo,

dos octosílabos pareados de que no tuve entonces conciencia. Pero tampoco es imposible que, por un caso que todos los escritores conocen, en aquellos días trajera yo asociadas en mi interior las palabras "fuerza" y "rayo", que encuentro muy próximas en ciertos hexámetros a Juárez escritos el propio año de 1908:

... hace brotar de las manos
todos los rayos, y enciende todas las cumbres, y aviva
todas las fuerzas del aire...**

Curioso que no percibí la repetición de la palabra: "*fuerzas naturales*", hacia el final del párrafo.

Más adelante: "y sentíanla transformarse". Era preferible: "y la sentían". Inexperiencia, falso cultismo, error que podemos llamar "platense", por lo mucho que en aquellas riberas se abusa de las postclíticas en el interior de los párrafos.

* [*Obras Completas*, X, p. 71.]
** [*Obras Completas*, X, p. 29, donde se lee "fuerzas del cielo" en lugar de "fuerzas del aire"].

"Estallar en las mazorcas pesadas." El adjetivo final parece otro esfuerzo rítmico, animado por el deseo de calzar con plomo el pie de una frase, para que no pueda resbalar. En cuanto a la metáfora del fruto considerado como estallido de la planta, por septiembre del año anterior, en un discurso pronunciado en el seno de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Preparatoria, terminaba así mi primer párrafo: "tallos que acaban en estallidos de flores y de frutos".* ¿Otra combinación verbal que se me había hecho pegadiza? Tal vez haya aquí una reminiscencia de Manuel José Othón (*Poemas de vida: Idilio*):

> ... la campiña estalla
> en explosión de pétalos y frondas.

Esta fórmula reaparece aún en los *Romances del Río de Enero* —firmados en 1932—, donde para descubrir la potencia germinativa de la selva tropical, se dice:

> en la que saltan los árboles
> como rayos de explosión.**

"Porque ¿cuál fruto...?", para evitar la repetición: "*Porque ¿qué fruto?*" Recursos en que se complacía el estilo incipiente.

"... como junta una lente los haces paralelos de luz", frase incidental que bien pudo ir al final del párrafo, y que mejor se dejó incrustada por el propósito de reservar las honras últimas para imágenes más coherentes con el estilo general de la exposición, para imágenes de agricultura: "campos labrantíos", "sementeras". Estábamos estrenando la palabra "labrantío", y la cortejábamos delicadamente. Además, la incidental en cuestión fue escrita con cierto resabio de pecado: era una metáfora científica (aunque harto fácil e inocente) y por aquellos días Pedro Henríquez Ureña me perseguía con sorna este género de figuras, llamándolas "caso de pedantería preparatoriana". Peores las había de encontrar más tarde en Ortega y Gasset, que no pudo resistir a la tentación de describirnos menudamente la botella de Leyden,

* [*Obras Completas*, I, p. 313].
** [*Obras Completas*, X, p. 393].

nuestra vieja conocida, sólo porque acababa de nombrarla en una metáfora. (¿Y Gide, a quien le da por describir el calidoscopio, figurándose que se trata de un juguete nunca visto, y de que él tuvo exclusivo privilegio en sus tiernos años?)

Y no se me ocurre más, por ahora, sobre el párrafo crucificado a guisa de ejemplo.

*1940.**

* *El Libro y el Pueblo, México*, abril de 1941 [Nota ms. de A. R.]

EL REVÉS DE UNA METÁFORA

CARO Amado Alonso: Una sugestión de crítica estilológica. En la tercera serie de *Simpatías y diferencias*, artículo sobre Gómez de la Serna, hay este envío:

> Ramón, hijo de tu pueblo, golfo intelectual de la Villa y Corte: bajo la gorra sospechosa de tu ironía, te veo escabullirte, saltando sobre el *Carolus* de la calle empedrada, con la navaja de escribir en la mano. Sólo tú sabes por dónde se está desangrando, gota a gota, el corazón de Madrid.*

En Ramón, por la atmósfera de su obra, he visto una sublimación del golfo madrileño. Como escribe a rasgos y cortes, más que discursivamente, la navaja le viene bien en vez de la pluma. El escabullirse y el saber dónde sangra el corazón, dónde fue el crimen, corresponden a la idea del golfo, siempre medio criminal, medio apache. Con estas cosas en la mente hice mi concreción de metáforas.

¿Y el *Carolus*? Pues helo aquí: me había impresionado mucho cierto rasgo característico de la urbanización de Madrid hecha en tiempos de Carlos III. En *horas de Burgos* ("Jardines carolingios")[1], digo:

"Sí: Madrid nos tiene acostumbrados a buscar el *Carolus III* dondequiera que las piedras se componen con armonía y que la verdura tiembla en el suelo o salta en pirámides al aire."

Quise, con el nombre del monarca, referirme a la inscripción lapidaria; pensé en los arcos triunfales a la francesa —¡ya no existían los Pirineos!— y en los empedrados de las calles; pensé en los pastos pardinados y en el árbol recortado geométricamente, el versallesco "if piramidal" que dice Régnier en su *Cité des eaux*. Ya, en páginas anteriores del mismo poema ("Las tres hipóstasis"), se habla del peluquero francés que ha pasado por aquellos jardines burgaleses.

* [*Obras Completas*, IV, p. 191].
[1] Recogido en *Las vísperas de España*, Buenos Aires, 1937. [*Obras Completas*, II, p. 107].

Aunque el Madrid de ahora tiene otro pavimento, algunos barrios bajos se habían quedado en la era del empedrado: aquel empedrado por donde veo huir a Ramón, calada la gorra sospechosamente y la navaja empalmada. Y de aquí brotó ese *Carolus*.

La página sobre Ramón es muy anterior al poema de Burgos, pero ya las metáforas aprovechadas en éste andaban de tiempo atrás en la imaginación.

Tal vez, Alonso, esta confesión de parte encuentre lugar entre sus ejemplos.

*México, 27 de mayo de 1940.**

* [No parece haberse publicado con anticipación. Amado Alonso se refirió a este ensayo en su "Carta a Alfonso Reyes sobre estilística" (*La Nación*, Buenos Aires, 9 de febrero de 1941), de la siguiente manera: "Desde luego, también los estudios que usted mismo ha emprendido bajo el título general de 'El envés del tapiz', según la preciosa muestra que me ha mandado, son estilísticos, y ¡de qué privilegiado valor, con sus revelaciones sobre el modo de operar y funcionar el sistema expresivo propio!" Cf. *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955 y 1960). Ese título general de "El envés del tapiz" no llegó a utilizarse en volumen].

TEORÍA DE LA ANTOLOGÍA

1. SE ME ocurre una manera indirecta de escribir la historia de la literatura española, que consistiera, no en estudiar esta historia directamente, sino en dar noticia de dónde se la debe estudiar. Para que esta meta-bibliografía no se resolviera en un mero catálogo de datos desgranados y no captables por la razón, habría que situar tal meta-bibliografía en su evolución histórica, como género literario en sí que a todos los demás abarca; y así, a la pasada, se irían recordando todas las épocas de la literatura española y la actitud crítica que en cada época presidía el juicio literario: a un lado, la materia literaria misma; al otro, la cultura literaria. (¡Esta entidad abstracta, la cultura, que, según Frobenius, vive por sí sola, encima de las cabezas de los hombres a modo de una atmósfera en marcha!)

2. En este plan, se comenzaría por las historias literarias, y ante todo por los manuales generales, y se dejarían para ulteriores capítulos, para nuevas manos de pintura sobre la tabla por manchar, los manuales especiales y, por último, las grandes monografías. Ya se comprende que este árbol, en sus ramificaciones cada vez más finas y penetrantes, acabaría por henchir todo el espacio. Nada escaparía. Iríamos de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto, de lo homogéneo a lo diferenciado, como en la candorosa concepción evolucionista de otro tiempo. La cual puede conducir a errores cuando se pretende representar con ella la génesis real de algunos fenómenos (la historia humana precisamente, que no es lineal, ni va necesariamente de lo simple o lo complejo, ni recorre necesariamente iguales etapas en todos los procesos), pero que será siempre un buen método de aprendizaje y estudio para acercarse a los fenómenos.

3. Y como toda historia literaria presupone una antología inminente, de aquí se cae automáticamente en las colec-

ciones de textos. Además de que toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria; de suerte que antologías y manuales se enlazan por relaciones de mutua causación, se ajustan y machihembran como el cóncavo y el convexo, como el molde hueco y la medalla en relieve. Al punto que, a veces, las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia. En rigor, las revistas literarias de escuela y grupo se reducen a igual argumento y cobran carácter de antologías cruciales: *Le Parnasse Contemporain*, de París; la *Revista Azul*, de México, en que Gutiérrez Nájera lanzó la voz del Modernismo americano; el *Martín Fierro*, de Buenos Aires, índice de una nueva generación (1925).

4. Ahora bien, una economía natural, una como necesidad geométrica aconsejaría entonces comenzar, dentro de las colecciones de textos, por las antologías propiamente tales o colecciones de poemas. ¿Por qué? Ante todo, por sus dimensiones más breves. Luego, por su mayor condensación estética. El poema es cápsula explosiva que junta en pequeñas dosis grande concentración de energía. Las colecciones de poemas permiten seguir más fácilmente las evoluciones del gusto. Puede decirse que, a partir de la plena fijación literaria de la lengua (no de la fijación lingüística, que es siempre anterior, como el instrumento es anterior a la obra), la prosa se parece más de uno a otro siglo que la poesía. Y luego, como hemos dicho, las antologías recopilan piezas más pequeñas, son más manejables, permiten mayor unidad en menor volumen, y dejan sentir y abarcar mejor el carácter general de una tradición. Las bibliotecas de textos en prosa son voluminosas por naturaleza. Es más fácil y posible tomar el sabor de la Antología de Quintana que el de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles o los Clásicos de "La Lectura", las cuales por sus dimensiones rebasan la escala del espectro sensible y donde, además, colaboran por necesidad muchos criterios y muchas manos.

5. Llegamos, pues, a las antologías y decimos: las hay en que domina el gusto personal del coleccionista, y las hay en que domina el criterio histórico, objetivo. Para nuestro fin,

las segundas nos interesarían fundamentalmente, y las primeras sólo como ilustración accesoria. Las antologías —prácticamente tan antiguas como la poesía— tienden, pues, a correr por dos cauces principales: el científico o histórico, y el de la libre afición. Estas últimas, en su capricho, pueden alcanzar casi la temperatura de una creación, como lo sería una antología de buenos versos aislados[1] que alguna vez he soñado hacer con la poesía de mi país. (Y confieso, pidiendo perdón, que de José Joaquín Pesado sólo pude escoger un título: *A mi amada, en la misa del alba.*)

Por su parte, las antologías de sentido histórico, cuando persiguen un solo fenómeno, también alcanzan temperatura de creación, de creación crítica al menos. Otra tengo yo soñada para denunciar cierta poesía diabética y a la que he puesto el nombre de "Panal de América o Antología de la gota de miel".

6. Para amenizar estas notas, que van resultando demasiado grises y conceptuales, describiré algunos rasgos de mi "Panal de América", aunque sea en desorden y según los casos van acudiendo a mi memoria:

Arturo Pellerano Castro: *Criolla.*
José Joaquín Palma: "¡Ay amigo! . . ."
Manuel José Othón: "Una gota de miel en los oídos."
Milanés: *El nido vacío* y *La fuga de la tórtola*: "¡Ay de mi tórtola, mi tortolita. . . ! / Cimarronzuela de rojos pies."
Pantaleón Tovar: "¿Por qué lloras? ¿Quieres flores? / Pues yo te las daré, pero no llores."
Díaz Mirón: "En la pupila, turbia de lloro. . ." / "Llora el poeta su tortolita", y "¿Qué pastilla olorosa / y azucarada. . ."
Nervo: "Vengo chinita de frío", "Tan rubia es la niña, que. . ." y "Soy cosa tan pequeñita. . ."
Martí: *La niña de Guatemala* (la que se murió de amor).
Gutiérrez Nájera: "Si mi secreto queréis que os diga" y "¿Qué me da la señora de casa?"
Zenea, *La golondrina* y *Mi piedad.*

[1] Entiéndase bien: líneas aisladas; porque se ha introducido el vicio de llamarle "un verso" a "un poema", que es un montón de versos.

Rafael Deligne, tal vez *Las barcas.*
Yepes, acaso *Niebla.*
Sin duda algo de Juan Ramón, el de Honduras (Molina).
Y seguramente, momentos de Julio Flórez.

Como se ve, entran poetas de toda categoría y, buscando bien, podríamos añadir hasta Darío y Lugones. Porque ¿quién no ha tenido momentos de dulce blandura?

7. Hay versos que sirven para reconstruir épocas y culturas —o inculturas— como el diente del animal desaparecido permite rehacer, en hipótesis, otra edad de la fauna. Véase, en Díaz Mirón, aquel verso: "Con los delirios de tu mente loca". Seguir este pulso, en una antología, sería una sutil operación crítica. Hay, en este orden, muchas antologías americanas por hacer: la del destierro y vuelta a la patria ("Return Ticket", diría Salvador Novo). Aquí, Pérez Bonalde, José Joaquín Pérez, Miguel Antonio Caro, Urbina, Icaza... La de los murmullos del bosque —importante porque, en América, venía a decir Menéndez y Pelayo, la poesía política y la descriptiva llenan el cuadro— valdría la pena de intentarse. La de los ríos (Lavardén, Altamirano, Pagaza, Othón, etcétera); la de los cóndores y las águilas, de que todos conocen ejemplos; la de los cisnes y los buhos (Darío, González Martínez); la de los turpiales, los guacos y los urutaúes. En la antología del amor a Francia (¡inagotable!), Gutiérrez Nájera, F. G. Pardo, Andrade, Nervo..., en la del otoño, Darío ("Divino tesoro" y "Dejad al huracán mover mi corazón"), Urbina, Nervo, González Martínez ("Este otoño de grises cabellos"), acaso María Enriqueta, Nieves Xenes seguramente, y otra vez Miguel Antonio Caro. Y ¡con qué temblorosa rabia, amigos míos, formaremos alguna vez la antología de los que "pulsan la lira" (con todo respeto para la intangible sombra del abuelo Zorrilla de San Martín).

8. Puedo dar otros ejemplos más. A veces se entretiene uno en hacer escalas en su piano, en recorrer hacia atrás y hacia adelante temas familiares de una literatura. Sin salir de la mexicana, hay notas que nos permitirían pasar de González Martínez a Nervo; de Nervo y Urbina a Gutiérrez Nájera; de Gutiérrez Nájera, aunque parezca mentira, a Juan

de Dios Peza (*Nieve de estío*); de Peza a Manuel Flores, mucho más de lo que se descubre a primera vista; de Manuel Flores a Manuel Carpio, el salmista; de Carpio a Sartorio; aquí nos sumergimos en la noche del siglo XVIII, y salimos nadando por las orillas de Sor Juana Inés de la Cruz. En la *Eva*, de Flores, hay un verso (¿cuál?) de Carpio. ("¡Que le devuelvan su verso, que se lo lleve y nos deje en paz!", gritaba un día Voltaire, contra su pobre amigo plagiado.) *In terra pax*, de Othón, tiene palabras de Díaz Mirón: *Requiescat in pace. El fantasma*, de Díaz Mirón, hace pensar de pronto —humilde abuelo— en el *Jesús*, de Cuéllar. Los orígenes de nuestro Góngora mexicano se pierden entre las cosas domésticas. Las "Hermanas Anas" andan entre Manual de la Parra y Rubén Campos. Las "Princesas" de este Parrita —tenues amplificaciones de dos o tres versos exquisitos— duermen ya en la *Eleusis*, de Machado. Pagaza y Othón se comunican por los ríos. La *Ausencia*, de Flores, anuncia los *Deseos*, de Díaz Mirón. ¡Las atrocidades de Carpio! Los "globos" astronómico-místicos, de Carpio, aparecen también en Flores. Hasta llegar a las "bolas de alcanfor", los faroles eléctricos de las calles, de Rafael López. Gutiérrez Nájera tiene los "huecos en la almohada" de Nervo, y los "pïanos" (con diéresis sobre la "i" y todo) de Urbina. Los "pianos crepusculares" de Juan Ramón Jiménez ¿no los he oído sonar por ahí, en Salomón de la Selva? Los pianos sufren una metamorfosis tropical en Rafael Heliodoro valle: "Noche, no de piano sino de marimba / En que dicen todas las cosas: amor". Las lágrimas, desde Pantaleón hasta Urbina, pasan por el fuerte Díaz Mirón que, aunque de bronce, poseía como Virgilio, don de llanto. Los "besos" de Flores, cuyo chasquido continuo ponía nervioso a don Marcelino Menéndez y Pelayo, se vuelven simplemente "mordiscos" en Efrén Rebolledo.

*1930.**

* *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de febrero de 1938 [Nota ms. de A. R.]

DE LA TRADUCCIÓN

I

EN SUS *Confesiones de un joven*, George Moore habla de la traducción:

> Ciertos sustantivos, por difíclies que sean, deben conservarse exactamente como en el original; no hay que transformar las verstas en kilómetros, ni los rublos en chelines o en francos. Yo no sé lo que es una versta ni lo que es un rublo, pero cuando leo estas palabras me siento en Rusia. Todo proverbio debe dejarse en su forma literal, aun cuando pierda algo de su sentido; si lo pierde del todo, entonces habrá que explicarlo en una nota. Por ejemplo, en alemán hay este proverbio: *Cuando el caballo está ensillado, hay que montarlo.* En francés: *Cuando se ha servido el vino, hay que beberlo.* Y quien tradujese: *Cuando el caballo* por *Cuando el vino*, sería un asno. En la traducción debe emplearse una lengua perfectamente clásica; no hay que usar palabras de argot, y ni siquiera de origen muy moderno. El objeto del traductor debe ser el no quitar a la obra su sabor extranjero. Si yo tradujese *L'assommoir*, me esforzaría en emplear una lengua fuerte, pero sin color; la lengua —¿cómo diré?—, la lengua de un Addison moderno.

En punto a traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales. Todo está en el balancín del gusto. Y si este elemento de creación, incomunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores. Sería sólo oficio manual, como el trasiego del vino en vasijas. Los casos citados por Moore están escogidos con malicia. Poco costaría encontrar otros que demuestran las limitaciones de su doctrina. Concedemos que la fidelidad a "ciertos sustantivos" es de buen arte. Pero Moore debió haber explicado que los sustantivos en cuestión se refieren a los usos privativos de un pueblo. Pues el transformar los usos no es traducir, sino adaptar; como cuando, por obvias necesidades escénicas, *L'orgueil*

d'Arcachon se convierte en *El orgullo de Albacete.* Y cuando se trata de nombres propios precisamente, la adaptación es más repugnante; y si de seudónimos, peor aún. Si es intolerable "Ernesto Renán", más lo es "Anatolio France", que, de ser legítimo, mejor pudo ser "Anatolio Francia". Ya pasaron los tiempos en que la fuerza de atracción lingüística y hasta la relativa incomunicación de las culturas consentían a Quevedo hablar de "Miguel de Montaña", a Gracián decirle a John Barclay "el Barclayo" o permitían llamarle al Louvre "la Lobera". Y acaso esta gambeta se perpetuaba todavía como herencia de los siglos en que el común denominador del latín la había facilitado: así fue como Vincent de Beauvais se llamó Vicente Belovalense.

Pero ya el que todo proverbio o frase coloquial deba respetarse textualmente parece menos aceptable, y más bien la traducción literal podría relegarse a la nota y no al discurso principal. Aquí caemos en el reinado exclusivo de los modismos, por naturaleza intransferibles, y corremos el riesgo de aprobar como bueno el que la Condesa de Pardo Bazán haya traducido del francés que una mula "sudaba por la cola", en vez de "sudar a chorros", como hace la mula ortodoxa en castellano. A poco apurar, tendría razón el chusco que tradujo *Rendez-vous chez les Anciens* por *Ríndase usted en casa de los antiguos.*

Pero la idea de la lengua neutra en las traducciones, sin demasiados alardes castizos que adulteren el sabor original, parece muy recomendable en principio.

Hace años, cuando Pedro Henríquez Ureña trabajaba en la traducción de los *Estudios griegos*, de Pater, solíamos discutir estos puntos. Él, por su cuenta, pues no conocíamos el libro de Moore, sostenía una doctrina muy semejante. Yo apenas comenzaba a hacer mi herramienta; me cohibía el purismo, y era partidario de cierta discreta castellanización. El paladar, no hecho, todavía se negaba a tomar el gusto a ciertos desvíos que parecen devolver a las lenguas viejas algo de su acre verdor. Yo no hubiera comprendido entonces que Raymond Poincaré encontrara encanto en el saborcillo extranjero de la prosa francesa de Francisco García Calderón (Prólogo a *Les démocraties latines de l'Amérique*);

el encanto que yo mismo he encontrado más tarde en algún regusto catalán de Eugenio d'Ors o en los lusismos que aconsejaba Estébanez Calderón; el encanto de la Biblia que Cipriano de Valera puso en "castellano ginebrino", o el de *La Lozana andaluza*, que Francisco Delgado escribió en español de Roma: bebidas fermentadas que hoy paladeo con agrado indecible.

Nos divertíamos entonces con aquella polémica entre Matthew Arnold y Francis W. Newman sobre la traducción de Homero; tratábamos del estilo noble y el familiar de la épica griega, con referencia al inevitable Longino; considerábamos hasta qué punto sería lícito el interpretar los nombres de los caballos de Aquiles, llamando el Castaño al Janto y el Tordillo al Balio, o el poner a la arpía Podarga el apodo de la Vivaracha.

Y releíamos el diálogo de las *Siracusanas* de Teócrito entre Gorgo y Praxínoa, que Arnold inserta en su ensayo sobre *El sentimiento religioso pagano y cristiano*, vertiéndolo de propósito en un estilo familiar y casero:

> GORGO.—¿Está en casa Praxínoa?
>
> PRAXÍNOA.—¡Dichosos los ojos, querida Gorgo! Aquí me tienes. ¡Euné, hija: pronto! Acércale una silla y ponle un cojín.

Sin duda que estas familiaridades tienen su utilidad: ayudan a perder el miedo a los clásicos. Pero nada se ha de extremar. Otra vez tenemos aquí que habérnoslas con el balancín del gusto. De un lado, la traducción que, como los pintores primitivos, viste a los antiguos de contemporáneos. De otro lado, la traducción científica, que tiende a quedarse más o menos en el tipo interlinial de las ediciones escolares Hachette.

De un lado, el Homero de Madame Dacier, el Virgilio disfrazado por Scarron, el Ovidio en rondeles de D'Assouci, y aun la *Odisea* de W. D. Rouse (*The Story of Odysseus, A Translation of Homer's Odyssey into Plain English*, Londres, Nelson, 1837). Con igual espíritu, el poema medieval nos habla del Conde Don Aristótil "que estaba muy cansado porque había hecho un silogismo". Y en un extremo ya caricaturesco, pueden recordarse el *Satiricón* de Laurent Tailhade,

la *Lisístrata* de Maurice Donnay y, más recientemente, los *Mimos* de Herondas interpretados por J. Dryssord.

Y yo caricaturizaba mi propia doctrina transformando así un posible pasaje de Homero. Supongamos que el texto griego dijera: "¡Oh, Pelida! Narra con aladas palabras tus aventuras con Briséis". Pues bien: Peláez es el apellido castellano de Aquiles, hijo de Peleo o Pelayo; y Briséis o Briseida suenan a etimología de Brígida. Luego mi hexámetro bárbaro diría así:

Anda, Peláez, vé diciendo cómo te ha ido con Brígida.

De otro lado, en el extremo de la traducción científica, preferida por los eruditos modernos y que tiende al tipo interlineal, hay que confesar que frecuentemente encontramos monstruosidades técnicas, que no logran hacer entrar en la intuición del lector el sentido humano de un texto clásico, por miedo a adulterarlo entregándose demasiado al genio de la propia lengua. Ésta es la ocasión de declarar que las antologías nunca han recogido algunas preciosas muestras de la prosa castellana, representadas en los viejos traductores de griegos y latinos, quienes, aunque por sí mismos no fueran grandes escritores, al caminar sobre la pauta que les da el modelo original, construyeron páginas excelentes. Acaso la lectura de los antiguos debiera graduarse en tres etapas: primero, traducciones que acercan o acortan la distancia, aunque sean inevitables en ellas los errores de semejante violencia; segundo, traducciones que respetan la distancia, aunque sean inevitables en ellas los desvíos de la belleza formal y aun cierta dosis de galimatías; tercero, los mismos textos originales.

Andamos rondando el dilema de Schleiermacher: o ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia. Si ya la expresión de nuestros pensamientos en nuestra habla es cosa indecisa y aproximada, el traducir, el pasar de una lengua a otra, es tarea todavía más equívoca. Una lengua es toda una visión del mundo, y hasta cuando una lengua adopta una palabra ajena suele teñirla de otro modo, con cierta traición imperceptible. Una lengua, además, vale tanto por lo que dice como por lo que calla, y no es dable

interpretar sus silencios. Sobre estos y otros puntos trascendentales, consúltese la *Miseria y esplendor de la traducción* de José Ortega y Gasset. Como ejemplo del distinto valor que el mismo objeto o concepto pueden tener para diferentes pueblos, hace notar que los bantúes poseen hasta doce géneros gramaticales y que en árabe el omnipresente camello cuenta con más de cinco mil setecientos nombres, y añade que, en Eise, hay treinta y tres palabras para el verbo "ir". De lo que sólo podría dar un pálido reflejo aquella conjugación humorística en jerga española: "Yo me voy, tú te las piras, él se naja, nosotros ahuecamos, vosotros tomáis soleta, ellos se largan". Recordemos que en sánscrito hay once palabras para "luz", quince para "nube", veinte para "luna", veintiséis para "hacer", treinta y tres para "matanza", treinta y cinco para "fuego", treinta y siete para "sol"; en Islandia, ciento veinte para "isla"; en árabe también, quinientas para "león" y mil para "espada". Véase Jorge Luis Borges, "Los Kenningar" (*Historia de la eternidad*, Buenos Aires, 1936), sobre la proliferación metafórica en la poesía escandinava; y el prólogo de José Gaos al primer volumen de su *Antología filosófica, La filosofía griega* (México, 1941), sobre la imposibilidad racional o aporia de la traducción.[1]

Ya es muy inquietante que el sumo maestro de nuestra prosa considerara las traducciones como tapices vueltos de revés. El autor del *Diálogo de la lengua* siente que es más difícil traducir al castellano que a ningún otro idioma; pero Poste, traductor de Baquílides, cree que sólo el castellano podría dar idea de la sonoridad del griego clásico; luego confiesa la deficiencia del inglés. Y es que cada uno ve el obstáculo desde su ventana. En el citado ensayo de Ortega y Gasset, donde es evidente cierto tonillo de polémica con los filólogos franceses, se lee esta conclusión: "De todas las lenguas europeas, la que menos facilita la faena de traducir es la francesa." No se dice explícitamente, pero del ensayo parece desprenderse que ello es consecuencia del mucho condimento autonómico a que llega una lengua ya muy cargada

[1] Hay otro problema de traducción interior o de rivalidad interior. Véase Adolfo Costa du Rels, *El drama del escritor bilingüe*, Buenos Aires, P.E.N. Club, 1941.

de sus propias herencias. Lo cierto es que, cuando traduje a Chesterton, comparando después mis versiones con las francesas, me resultaba evidente que, si el francés llega a la audacia con la musa propia, desconfía en cambio de las audacias ajenas y las peina y asea un poco. En *Los dos caminos* he contado cierta charla con Wells, a quien expliqué cómo, contra lo que él sospechaba, me había resultado más difícil reducir al español a Sterne que a Chesterton, porque para aquél no encontraba yo el molde hecho, y para éste me lo daba nuestra prosa del Siglo de Oro: conceptismo, antítesis, paradoja.[2] Pero cuando traduje a estos escritores, lo mismo que cuando he traducido a Goldsmith, a Stevenson, a Browning, a Mallarmé o el poemita francés del siglo XII sobre el Castellano de Coucy (traducción muy poco feliz), tuve que encerrar las reglas como Lope, olvidar mis dudas y reflexiones y entregarme un poco al instinto.

Aquellas conversaciones juveniles y las que después tuve en Madrid con el traductor de Anatole France hicieron nacer en mí la idea de escribir un ensayo sobre la traducción, en que habían de tomarse en cuenta las enseñanzas del inglés Tytler y del español Pi Ferrer: un proyecto más, olvidado a medio camino. Luis Ruiz Contreras me repetía siempre que el traducir es una tarea humilde y dócil como el servir, y a la vez un peligroso viaje sobre dos carriles; yo diría, sobre dos caballos de desigual carrera. Ruiz Contreras se sentía tan expuesto a perder el rumbo del idioma en aquellos años ya de fatiga, que prefería encargar a un secretario la primera versión de Anatole France y después la iba modelando.

Durante el aprendizaje de una lengua extranjera, hay un paradójico efecto que luego la familiaridad va borrando; y es que la lengua extranjera nos ofrece todavía su frescura metafórica y ciertos valores estilísticos arrastrados por la costumbre. Al que comienza su inglés, puede parecerle un acierto personal de Stevenson el que el cuerpo de un marino

[2] En la traducción del *Viaje sentimental*, de Sterne, edición Calpe, Biblioteca Universal, me afearon el prólogo con deplorables erratas: "Falcoubridge" por "Falconbridge"; "Smelfurgus" por "Smelfungus"; "novelitas de la vida doméstica" por "novelistas"; y lo peor es que, en varios lugares, se habla de "Mr. Draper" en vez de "Mrs. Draper", con quien Sterne tuvo amores. [Véase *Obras Completas*, IV, p. 295.]

apuñalado "se hunda" en sí mismo; cuando la verdad es que el "sink" es término acuñado para "irse muriendo".

Con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad para la estilística. Después de todo, ¿no fue conducido Charles Bally a la Estilística por sus experiencias de catedrático de inglés? ¿No fue empujado Mallarmé hacia algunas investigaciones del lenguaje poético por una experiencia semejante? Cuando Valery Larbaud traducía las *Notas* del victoriano Samuel Butler (pues hay otro Samuel Butler, autor del *Hudibras*, que también dejó cuadernos de notas)[3] confesaba que su esfuerzo principal consistía en dar un giro francés a las intenciones epigramáticas de su autor, que traducidas literalmente perdían todo sabor; y comparaba este esfuerzo con el de sacar la punta al lápiz: hay que llegar a la finura —decía— pero detenerse antes de anular la resistencia. Yo he confesado también *coram populo* ciertas vicisitudes del traductor propias y ajenas.[4] Por desgracia tales documentos no abundan.

II

El recuerdo de mi traducción de Sterne me lleva a una divagación. En cierto pasaje, se lee: "...deja que Madame de Rambouillet p...ss... a su antojo". Alguien me preguntó por qué en una traducción del inglés aparecía esta disimulada expresión francesa. Encuentre aquí el curioso la tardía respuesta: porque esa misma abreviatura es la que usó Sterne, quien a lo largo del libro emplea muchas locuciones francesas. En el pasaje en cuestión, precisamente, acaba de escribir en francés la respuesta que le dio la dama, cuando él le preguntó qué se le ofrecía: "Rien que pisser." Ade-

[3] A. R., "Los libros de notas", *El cazador*, Madrid, 1921 [*Obras Completas*, III, pp. 154-156].

[4] *Revista de Occidente*, Madrid, agosto de 1932; ensayo publicado simultáneamente en francés, en la *Revue de Litterature Comparée*, París, julio-septiembre del propio año, trad. M. Pomès. Incorporado todo ello en el volumen *Mallarmé entre nosotros*, Buenos Aires, Destiempo, 1938 [2ª edición, México, Tezontle, 1955]. En *Monterrey*, Río de Janeiro, octubre de 1931 [Nº 6, pp. 1-3], recogí las reflexiones de Jorge Guillén y Mariano Brull, y su correspondencia en torno a la traducción de *El cementerio marino* que ambos llevaron a buen término por aquellos días.

más de que el verbo francés goza de una aceptación general, internacional, y todos lo reconocen aunque sea en fuga de vocales. La correspondiente palabra española es menos graciosa, y estoy seguro de que, reducida al esqueleto de sus consonantes, para los propios hispanos resulta menos comprensible. José Ortega y Gasset ha contado por ahí cierta historia africana en que un niño quiere hacer pipí. A Juan Ramón Jiménez le parecía mal el galicismo. ¿Por qué no decir mear, como dicen en España los niños? Sin duda porque lo otro es más delicado. Ni "hacer pis", ni menos "hacer chis" pueden superarlo. Y por escrito, no había el gran recurso de las escuelas: el puño cerrado para pedir permiso de salir del aula a "cosa mayor", o la mano abierta para "cosa menor".

Esta expresión "cosa", y aun "coso", usadas sin ton ni son para cubrir todas las ausencias verbales, las afasias momentáneas, equivale al "machin" francés y a la "macana" argentina, contra la cual lanza Borges esta elocuente condenación: "Es palabra de haragana generalización y por eso su éxito. Es palabra limítrofe, que sirve para desentenderse de lo que no se entiende y de lo que no se quiere entender. ¡Muerta seas, macana, palabra de nuestra sueñera y de nuestro caos!" (*El idioma de los argentinos*.) Abundan en nuestra lengua estos ripios mentales: "hombre", "digo", "claro", "anda", "vamos", con los que hice alguna vez la caricatura de las charlas de café en *Calendario*,* y el repugnantísimo "éste", con que entre nosotros la gente suele atacar sus frases en un titubeo mental. No se les debe confundir con esos breves apoyos rítmicos o "especie de puntuación hablada" que decía Paul Valéry: en griego, "gar", "alla", "men", "dé"; y en valenciano y en argentino, el "che", muletilla y vocativo ligero. Señalo a la atención de Borges el tango por excelencia de la incapacidad de expresión, que dice: "Churrasca, mi churrasquita. Yo no encuentro otra palabra Que mejor la puerta me abra Para expresarte mi amor"; donde el enamorado acaba diciendo que escribió para la Churrasca una cartita, "Y le puse tantas cosas Que al final no se entendía Y la tuve que romper."

* [Madrid, 1924; *Obras Completas*, II, p. 278.]

En estos asuntos de arte mayor, arte menor y arte secreta, la palabra "cosa" tiene en español un sentido que no consignan los léxicos. Lo cierto es que hasta se vuelve expresiva y tierna cuando sobreviene en voz baja la proposición de "hacer cosita". Es el "faire catleya" de Proust. Swann se atreve a su primer caricia con pretexto de arreglar las orquídeas que Odette llevaba al pecho, y en adelante la flor viene a ser el símbolo de la invitación amorosa. En Dorgelès, *Les croix de bois*, aparece un misterioso Mal Infernet, que creo interpretar de modo semejante. Una mujer confiesa a un soldado, en carta que éste recibe en la trinchera, y lo aflige por varios días: "He conocido a un joven. Prefiero decírtelo yo y no que otros te lo cuenten. J'ai fait le Mal Infernet avec lui. Le Mal Infernet, tu te souviens..." Singular manera de llamar lo que el abuelo Rabelais decía "faire la bête à deux dos". En la Edad Media, se dijo "facer aleph", al menos para el uso ilícito. En el Fuero de Brihuega dado por el arzobispo de Toledo, don Rodrigo Jiménez de Rada, hacia 1242: "Tot ome que fallare su mugier faciendo aleph con otro, si los matare no peche nada." El comentador Juan Catalina García entiende que tal expresión equivale a "haciendo aleve". Otros ven aquí una alusión a la figura cornúpeta de la letra hebrea aleph. Otros, simplemente, creemos que se trata de sustituir con la letra lo que no se quiere nombrar; así: "En la ciudad de X" o "el señor X".

Volviendo a Sterne, veo ahora que a lo largo de mi traducción del *Viaje* cometí un descuido, que fue el traducir "pantalones" donde debía ser "calzón". Y calzón y no pantalones tiene que ser, tratándose de un caballero de aquella época. Como hoy llamamos en México "calzones", en plural, a la prenda íntima, un instintivo pudor fue causa de esta inexactitud.

Esto me conduce a observar que varias prendas de vestir carecen en nuestra lengua de nombre general y cómodo. Decimos "sombrero de copa", abominable perífrasis cuya única ventaja es ser comprensible en ambos continentes. Porque en España dicen "chistera"; en México, "sorbete"; en la Argentina, "galera". El galicista podrá atreverse con "ocho-reflejos", o con "alto-en-forma", que sería la traducción del

"haut de forme". Sucede otro tanto para la "cuba", "cubeta", "cubita", "sombrero de bola", "bombín", etcétera, y para el "fieltro", "sombrero partido", "sombrero blando", "quesadilla", etcétera. Igual pasa con el "vestón" francés, que en España es "americana" y en América "saco". Pero saco significa también otra cosa, y chaqueta no vale exactamente lo mismo. Es tan enojoso cambiar el nombre de objetos semejantes al cruzar las fronteras, como cambiar la circulación a la derecha por la circulación a la izquierda. Es como la no aceptación del Sistema Decimal, que verdaderamente crispa los nervios. Es como el uso de caracteres no universales para la escritura. Entiendo que los turcos habían comenzado a prescindir de su garabato tradicional y, antes de los últimos sucesos, Alemania iba dejando caer la letra gótica.

III

A nueva digresión nos invita el recuerdo de las traducciones interlineales, donde hay que aceptar valientemente las inversiones sintácticas que resulten. Después de todo, decía Paul Valéry a André Fontainas, el hipérbaton es "el último guiñapo de las imperiales libertades de Virgilio":

Des cocotiers absents les fantômes épars...
C'est de Montmorency Madame la Duchesse...
Éstas que me dictó rimas sonoras...
En una de fregar cayó caldera...

O este ejemplo, mucho menos conocido, de Gabriel y Galán:

...que el pan que come, con la misma toma
con que lo gana diligente mano.

La inversión da a los textos de Hachette un sabor parecido al del *Polifemo* de Góngora traducido al francés por Marius André, del cual he dicho: "...el mayor trabajo del traductor ha consistido en convencerse, gramaticalmente hablando, de que la traducción literal de Góngora al francés resultaba escrita en un francés algo inusitado si se quiere, pero a todas luces legítimo" (*Cuestiones gongorinas*).* Y

* [*Obras Completas*, VII, p. 153.]

lo curioso es que esta traducción "de aspecto bárbaro", según la justa expresión de Jean Cassou, recuerda en algún modo la lengua mallarmeana, en que algunos quisieron ver hasta contaminaciones del habla inglesa. También recuerda algunos giros de Paul Claudel, a quien los primeros críticos acusaban de imitar el estilo Hachette donde la crítica posterior descubre maneras del terruño y reminiscencias del coloquio infantil del poeta.

IV

A propósito del imposible problema de la traducción, ¿quién no ha oído hablar alguna vez de las cosas que sólo se pueden decir en tal o cual lengua? Mucha tinta se ha gastado con la famosa "saudade" portuguesa, que los brasileños han arrebatado para sí como un derecho exclusivo. Olegario Marianno, enumerando los dones que posee el Brasil, exclama:

Tem a palavra saudade
que as outras terras não tem.

Desde luego, Cervantes decía "soledad", y "saudoso" es "soledoso". Y el bilingüe Gil Vicente se explicaba así:

Soledad tengo de ti,
tierra donde yo nací.

El salto del alemán a las lenguas latinas y aun al inglés es más peligroso, por la contextura misma del alemán, que no siempre ha llegado a aglutinar en unidad de vocablo los signos conceptuales dispersos, y se limita a juntarlos como una serie de artejos mal pegados. El traductor español sólo al enfrentarse con el alemán se da cuenta de que las palabras "expresión" e "impresión" están hechas con ingredientes que significan "peso por fuera" y "peso por dentro". Y en la traducción clásica, todos hemos conocido aquello de las "naves huecas", donde tal vez se debe decir "barcos de transporte", por distinción con los de carga.

A veces damos con verdaderos rompecabezas: cuando la frase original está muy impregnada del humus del terruño. El otro Merimée, en su *Manual*, no encontró mejor cosa que *L'imagination excitée par la peur* para el brioso título de

Juan Martínez de Moya *Las fantasías de un susto* (1630). Y para *El chitón de las tarabillas* de Quevedo, propone el débil *Silence aux caquets!* Se me ocurre que la *Aguja de marear cultos* podría traducirse, yendo más allá de lo idiomático hasta el campo de la literatura comparada, por *Le Nord des Précieux.* En este orden, que ya comienza a ser más adaptación que traducción, *Cavalleria rusticana* también puede dar *Nobleza gaucha* y aun *Nobleza baturra.*

La traducción de una lengua literaria al argot del propio país suele intentarse con un fin humorístico. Así el fragmento de *Carmen* que Pierre Devaux ha volcado en la "lengua verde", o el poema de Hugo que todos los liceanos conocen —"Mon père, ce héros au sourire si doux"—, que escuché vestido en jerga de apache en cierta revista del Palais Royal. Apréciese lo que va de Baudelaire al arrabalero de Buenos Aires:

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi tranquille.

Y el tango:

¡Araca, corazón, calláte un poco!

El problema se complica entre dos argots diferentes. "Jacter" podría traducirse por el familiarismo "chacotear", pero este vocablo significa un nuevo matiz, una burla bulliciosa, y sólo en México lo he oído usar por "perder el tiempo charlando", con un poco del sentido de "jacasser". Ángel Vegue y Goldoni proponía graciosamente, para el francés "machabée" —término de "carabin"— el español "fiambre". ¿Y cómo convertir al español el "Zé-Pereira" brasileño, con su burlesca alusión al nombre popular de los portugueses, y que se aplica a la tambora de la banda?

El problema del argot no reside tanto en cada término aislado, sino en la atmósfera popular a que corresponde, intraducible por naturaleza. Además, el argot tiene un canto, un acento que desaparece en la adaptación. En el teatro, la adaptación de ambiente no siempre es tan fácil como en *El orgullo de Albacete.* En el *Pigmalión* de Bernard Shaw no hay adaptación posible, porque el asunto no corresponde a la vida española; y por otro lado, la entonación del habla

"cockney" es parte integrante del asunto. Fue creado en español por Catalina Bárcena. El traductor y director de la compañía, Gregorio Martínez Sierra, me figuro que habrá dudado mucho si debía buscar la equivalencia del habla plebeya londinense en las modulaciones de la golfa madrileña. Se trata de una muchacha del arrabal, redimida por un profesor de fonética que la enseña a pronunciar y a emitir la voz correctamente. Como para la mujer-gata de la fábula, que de pronto echó a correr tras un ratón, la prueba definitiva acontece cuando, ante una emoción súbita, el modo plebeyo vuelve a salir a flote, y aquella mujer ya refinada suelta unas notas discordantes y recae en su pronunciación nativa. La fina e inteligente actriz tenía, según recuerdo, una voz dulce, que precisamente el fonetista Tomás Navarro Tomás soñaba con registrar en sus aparatos como quien caza un ave rara. ¿Qué hizo Catalina? Puede decirse que hizo a la comedia de Shaw el más alto sacrificio: le sacrificó su voz para siempre. Buscando un compromiso, algo extravagante, inventó una entonación española que pasara por "cockney". El compromiso no parece haberle agradado a aquella divinidad secundaria que cuida las leyes de la garganta e imprime en ellas, con minuciosidad de aduanero, los sellos nacionales. Lo cierto es que Catalina desde aquel día perdió la voz, y adquirió un hábito tal de destemplarla cómicamente, que ya nunca más le ha sido posible recitar con naturalidad una poesía seria.

Para terminar, unas notas más sobre las versiones de clásicos convertidas al estilo casero:

Vicente Riva Palacio, en *Los ceros, galería de contemporáneos*, por *Cero* (México, 1882), trae esta versión del "vano señalar con el dedo", sátira de Persio:

> No hay cosa como pasar
> por donde haya dos o tres
> que al mirarnos, sin hablar,
> nos comiencen a apuntar
> diciendo todos: ¡ése es!

La cosa es mucho más graciosa de lo que el autor se propuso, porque nos presenta la extrañeza de que la gente "diga algo sin hablar", y porque a la coplilla chapucera se

le llama "verso", cosa verdaderamente imperdonable en un literato que no solía pecar de ignorante.

> Verso —comenta él mismo— que si no se puede calificar como una traducción clásica y digna del original, en cambio puede cantarse cómodamente con la música del *Palomo*, del *Aforrado*, del *Atole* o de cualquiera otra de esas canciones populares que constituyen la delicia de la *Musa callejera* de Guillermo Prieto, y que van como las ondas que forma el agua al caer una piedra, alejándose de nuestras actuales costumbres más y más cada día.

Entre los ecos del bimilenario de Horacio, se advertía también el propósito de meter en casa al poeta latino. Prendidos en las reacciones automáticas de la humana naturaleza, reflejos inmediatos de un hombre medio ante las provocaciones de la vida, los asuntos horacianos no siempre suponen un nivel demasiado excelso. Aunque groseros y en arrufianado lenguaje, asoman en el tango argentino: "Vieja, fanée y descangallada", o en aquel otro: "Fume, compadre". Las *Epístolas* bien huelen a charla de fumador, aunque entonces no se conociera esta delicia. Otro tango hay que da la réplica a Horacio: "Y mañana cuando seas Descolado mueble viejo... Acordáte deste amigo Que ha de jugarse el pellejo", etcétera. Si llega a insistir en este aspecto, hubiera tenido toda la razón Lavinia ("Por nuestro idioma", *Revista de Buenos Aires*, año I, núms. 1-3), cuyo ensayito nos promete en el título mucho más de lo que nos da: "En el bimilenario de Horacio: un clásico porteño".

Pero seguramente entre las curiosidades del bimilenario el intento más agudo para buscar el gusto de Horacio, actualizándolo, desembarazándolo de todo resabio erudito y sin miedo a las chabacanerías eternas, es la versión, transformada en habanera, de la Oda II, IV, *Ad Xanthiam Phoceum:* "Ne sit ancillae tibi amor pudori", que Salomón de la Selva publicó en su *Digesto Latinoamericano* (México, enero de 1936):

> ¡No seas bobo, chico!
> Si es cierto que la amas,
> no importa que sea
> criadita de casa.

¿De qué te avergüenzas?
Con peores se enganchan
los hijos de Alfonso,
y hasta hay un monarca
que casi se queda
sin trono ni nada
por una rumbera
rubia de Rumania...[5]

1931-1941.

[5] Recuérdese la *Paráfrasis de Horacio,* con temas modernos, en el *Crucero* de Genaro Estrada [México, 1928. El texto completo de Salomón de la Selva fue reproducido por Alfonso Reyes en *Monterrey,* Río de Janeiro, junio de 1936, Nº 13, pp. 6-7].

CATEGORÍAS DE LA LECTURA

Books and the Man I sing.
POPE, *Dunciad*, I.

HAY CATEGORÍAS de la lectura, según que en la representación psicológica del lenguaje domine el orden articulatorio o el visual; según la penetración que la cultura haya alcanzado en los estratos del alma; según los hábitos adquiridos de leer para sí o para los demás, de leer por sí o de escuchar la lectura; según la mayor o menor presteza con que los oídos o los ojos comunican el mensaje al espíritu; según que la bella escritura, la bella edición o la bella voz nos impresionen más o menos por sí mismas, distrayéndonos más o menos del sentido de las palabras; según que seamos impacientes o dóciles, ante la momentánea abdicación de nuestras reacciones personales que significa este uncirse al pensamiento ajeno, etcétera.

El hombre rudo, que apenas desbroza el alfabeto, tiende a leer para sí en voz alta, como si quisiera aglutinar los signos más cabalmente, sujetando la atención verbal a la vez con los ojos y con los oídos. El que los modernos retóricos llaman verbo-motor lee en voz alta por el placer de hablar, y hasta cuando escucha a un orador se le ve, a veces, articular en silencio lo que oye. Conozco lectores que se acompañan con un suave silbidito rítmico, al que van imprimiendo cierta modulación imitativa de la lectura en voz alta. Cuando Heine declamaba el *Quijote* para los árboles y los pájaros, lo hacía más bien como quien rinde un tributo, o por no perder ninguno de los valores de la excelsa prosa. Cuando Sor Juana Inés de la Cruz se queja de no tener más compañeros que el tintero y la pluma para compartir sus estudios, sin duda echaba de menos esa mayor apelación a la retentiva que resulta de la lectura acompañada y que todos los estudiantes prefieren para la preparación de los exámenes. Mestre Profiat Durán, israelita aragonés del si-

glo XIV, recomendaba a sus discípulos que leyesen siempre recitando. En cambio Théophile Gautier, visual si los hay, juzga que los libros están hechos para ser vistos y no hablados. Por su parte, Flaubert necesitaba berrear su propia prosa para percatarse de lo que escribía.

El hábito de la lectura en parejas ha dejado testimonios ilustres: Paolo y Francesca, Romeo y Julieta, Abelardo y Eloísa. En la novela de Walter Pater, Mario y Flaviano leían así *El asno de oro*. Y si pasamos de la ficción a la historia, los esposos Browning, tema que aparece en la *Lady Geraldine's Courtship*, de Elisabeth; los padres de Leigh Hunt, que así acabaron por enamorarse; Ruskin y su madre; Swinburne y Meredith; Rousseau y su padre; Madame de Sévigné y su hijo Carlos.

Shelley, con o sin auditorio, leía en voz alta. Plinio divertía a sus huéspedes con sus lecturas, y Tomás Moro introdujo en Chelsea el hábito monástico de leer durante las comidas. Alfredo el Grande se hacía leer por sus secretarios siempre que se lo permitían los negocios. En la generación del Centenario, practicábamos mucho la lectura en grupo, y en nuestras memorias queda el relato de aquella noche que consagramos al *Symposio*. ¿Hasta qué punto la preferencia de José Vasconcelos para los "libros que leía andando" respondía en él a una equivalencia ambulatoria de la declamación?

Es de creer que en la Antigüedad se leía normalmente en voz alta. Lang observa que el verbo griego para "leer" significa "leer en voz alta". Todavía San Agustín se asombra de que San Ambrosio leyera para sí: "De leer en voz alta, los que por ventura lo escucharan empezarían a proponerle dudas sobre cualquier pasaje oscuro, obligándole así a explicarlo y a desperdiciar en esto el tiempo de que disponía para leer. O también puede ser que le moviera a ello el cuidado de su voz, que la tenía propensa a quiebras continuas. En fin, cualesquiera fuesen sus razones, buenas habían de ser tratándose de varón tan prudente y sabio" (*Confesiones*, VI, III).

Tras esta evocación venerable, algunas consideraciones menores. El goce de la lectura se define, como todos, por

el recuerdo, cómputo definitivo de los bienes acumulados. A esta luz, examinemos las categorías de lectores, entre aficionados y profesionales. Para el profesional sin vocación, la lectura puede llegar a ser una tarea enojosa, como el teatro para el inspector de espectáculos o como para la cortesana las caricias. Erudito conozco que se dispensaba de leer y se recorría todo un libro deslizando sobre las páginas una tarjeta en blanco en busca de las solas mayúsculas; más, aún, en busca de la letra A: ¡es que trataba de despojar las citas sobre Ausonio! ¡Habladle a él de la amenidad de la lectura! Aquí, como siempre, el pleno disfrute se lo lleva la vocación. De la cual no excluyo —al contrario— al mero aficionado, este "nuevo rico" del espíritu que suele exprimir muy a fondo los placeres que se le ofrecen. Verdad amarga que el deleite de leer, cuando no hay verdadero amor, disminuye conforme sube la categoría de los lectores.

Veamos:

1º Abajo está el sencillo pueblo. La lectura se le vuelve vida. El caballero encontró a la dama y a sus sirvientas llorando porque "hase muerto Amadís".[1] En horas robadas, el hombre humilde lee con fruición y se queda con la sustancia, con el asunto y con las mejores palabras: nada más. Puesto a la prueba del recuerdo, sólo ha conservado las esencias. Él no sabe el nombre del libro ni el nombre del autor, caso típico de la impresión humana que aún no llega a la literatura "¿Has leído —dice— la historia de un paladín a quien se le moría el caballo todos los martes?" ¿Y hay nada más conmovedor que los campesinos iletrados que rodean en religioso silencio al lector del pueblo? ¿Ni templo más noble de la lectura que aquellos talleres donde un hombre lee para cuarenta, mientras éstos, calladamente, plasman las vitolas del tabaco?

2º Aquí aparece el lector de medio pelo, creación paradójica de la enseñanza primaria, cursada obligatoriamente y de mala gana. Ése ya recuerda los títulos de los libros, y aquí comienza a enturbiarse el gusto. A esta clase perte-

[1] Ver A. R., "La vida y la obra", en *Tres puntos de exegética literaria* [1945, p. 20; en este volumen, p. 250].

necen los que andan por los museos viendo, no los cuadros, sino los letreros de los cuadros, cuya supresión llegué a anhelar.[2] A este lector se le han olvidado las peripecias; conserva los nombres, sustituye la posesión por el signo. Ha leído algo que se llama *Las dos ciudades* o *Las minas del Rey Salomón*; y a lo sumo, en su memoria, marca una cruz para indicar lo que le gustó, y una raya para lo que no logró interesarle.

3º Ahora, el semiculto, el pedante con lecturas, el anfibio, el del "complejo de inferioridad", el más atroz enemigo del prójimo, el que "pudo haber sido y no fue", el resentido. Ése se acuerda de autores, no de libros. Él ha leído "un Ferrero" muy interesante y —¡claro!— "un Croce" que no lo era tanto. Y que no le hablen a él de Gide donde está Henri Béraud, de Juan Ramón donde está Villaespesa. A veces el cronista profesional se recluta entre esta laya, mediante un leve proceso de especialización. Veinte repúblicas hermanas descargan todos los días sobre la playa del cuitado sus mareas de tinta fresca. Las torres de libros por reseñar llegan hasta el techo. De repente, entra el aficionado, radiantes los ojos, con un librito que le entusiasma y que, en su candor, se empeña en prestarle a su amigo el cronista, para que éste también pase un buen rato. Y el cronista lo mira con un rabioso disimulo de eunuco, condenado a pasar la vida entre hembras que no disfruta.

4º Y al último viene el mal bibliófilo, flor de las culturas manidas; el que sólo aprecia ya en los libros el nombre del editor, la fecha de la impresión, la justificación, el colofón, los datos de la tirada, el formato, la pasta y sus hierros, el ex-libris, la clase del papel, la familia de tipos, etcétera. O acaso sabe el muy pícaro que la edición fue detenida a los tantos ejemplares para corregir una chistosa errata; y entonces hay que desvivirse en busca de un ejemplar con la errata, que es el bueno. Y por cierto que anda por ahí una Biblia donde al impresor se le escapó una mayúscula adornada con una Leda, palpitante entre las alas del cisne. ¿Qué decía la Biblia en aquel pasaje? Eso no lo hemos leído ni

[2] Carta-prólogo de los *Cartones de Madrid*, en *Las vísperas de España*, Buenos Aires, 1937 [*Obras Completas*, II, p. 47].

nos importa: lo que nos importa es la mayúscula. Al menos, hay que convenir en que esta clase de maniáticos se salva por su encantadora atención para la materia del libro, pues sin el amor de los objetos se cae prontamente en la barbarie. Gide ha confesado que le estorban para estudiar las ediciones hermosas. Y ya vemos en qué paró: se deshizo un día de sus libros, sin que nada pueda persuadirnos a que lo empujaba la necesidad. No: era la aversión a las cosas placenteras, era la horrible "puerta estrecha".*

Caso singular el de los apresurados que, con serlo, parecen poseer facultades excepcionales de asimilación. Van sobre el libro a las volandas y, sin embargo, no puede negarse que lo lean a fondo. Así Southey, así Napoleón en Santa Elena. De Macaulay se dijo que absorbía los libros por la piel. La leyenda llegó a creer que Menéndez y Pelayo se quedaba con el contenido de una página en un solo vistazo y hasta pasándole los dedos encima. Sterne se indigna contra estos tragones. Charles Lamb aun quiere una oración de gracias y una gradual preparación de ánimo antes de cada lectura. El Dr. Johnson decía que todo lo había leído apresuradamente en su juventud. Boswell piensa que todo lo rumió después lentamente a lo largo de los años. Y hay otros que, por obligación o por gusto, abren a la vez una novela, un periódico, un tratado de química, un ensayo filosófico, una revista de modas, al tiempo que califican varios ejercicios escolares.

A veces se me ocurre que, sin cierto olvido de la utilidad, los libros no podrían ser apreciados. El anónimo Cardenal a quien cita Disraeli (*Miscelánea*) ha puesto el dedo en el misterio cuando llama al libro de Montaigne "breviario de los ociosos". Ahora bien, entregarse a esta receptividad absoluta, para no ahuyentar a la Eurídice que duerme entre las páginas, es cosa difícil. El libro, como la sensitiva, cierra sus hojas al tacto impertinente. Hay que llegar hasta él sin ser sentido. Ejercicio, casi, de faquir. Hay que acallar previamente en nuestro espíritu todos los ruidos parásitos que traemos desde la calle, los negocios y afanes, y hasta

* [Véase "La librería de Gide", artículo de "Marzo de 1956" en el 2º ciento de *Las burlas veras*, México, Tezontle, 1959, pp. 36-38.]

el ansia excesiva de información literaria. Entonces, en el silencio, comienza a escucharse la voz del libro; medrosa acaso, pronta a desaparecer si se la solicita con cualquier apremio sospechoso. Por eso Sir Walter Raleigh pensaba que, en cada época, sólo hay dos o tres lectores verdaderos (*Cartas*, I, 233).

*1931-1941.**

* *Sur*, Buenos Aires, otoño de 1932 [año 2, Nº 6, pp. 196-202, entre "Cartas sin permiso: Un desliz de Croce. *Las categorías de la lectura.* Los verdes. Peligros del arte nacional"]. Un anticipo de estas reflexiones en "El museo privado de un escritor", *Obras Completas*, IV, pp. 19-21. [Nota ms. de A. R.]

ADUANA LINGÜÍSTICA

La desaprensión, la incuria, las pocas ganas de informarse a fondo de las cosas, el figurarse que la Creación comienza con nuestra pobre vida personal, y hasta la fraternal malicia con que consideramos la casa del vecino: todos esos vicios de la mezquindad y la pequeñez. ¡Pensar que andan por ahí millares de hispanoparlantes asegurando que el portugués, lengua cien veces ilustre, es un castellano estropeado! Y cuando lo han dicho se quedan tan contentos como si acabaran de inventar esa burla ya tan sobada, el más común de los lugares. Justo es recordar que este disparate tiene su equivalente del otro lado, pues tampoco entre los de habla portuguesa faltan algunos audaces para repetir por ahí que el portugués está más cerca del latín y que, en consecuencia, es una lengua de mayor dignidad. Doble disparate: porque la distancia del latín es aquí cosa inconmensurable, y porque tal distancia tampoco establecería criterio de excelencia. En otros siglos se pensaba que las lenguas románicas, llamadas vulgares, eran una corrupción del latín en el sentido moral de la palabra. No sentimentalicemos la evolución lingüística. Desafío al latín clásico a expresar, con sus propios recursos y entregado al enredijo de sus declinaciones —etapa anterior a la especialidad sintáctica que representan las partículas regimentales—, lo que yo me soy capaz de expresar en mi castellano vulgar del siglo xx.

Naturalmente, las diferencias nos chocan más entre las formas semejantes que entre las desemejantes: y las diferencias en lo que más se nos parece son las que más nos impresionan. El choque puede llegar hasta el efecto grotesco. Tal acontece del castellano al portugués y viceversa. Algo parecido sucede con la canturía, tonillo o sonsonete de cada región. El argentino dice que los mexicanos tienen un "cantito al hablar". Lo mismo dirá el mexicano de los argentinos. Ambos con la misma razón, en función inversa. No hay habla

melódicamente neutra. Todos cantamos y sólo percibimos la canción ajena. La propia se nos borra como un perfume habitual. Oímos la tonada en la voz del vecino, y no la sinfonía en la propia. Pues de modo semejante hallamos chistosos o antipáticos, según el temperamento, esos cambios de acento entre el castellano y el portugués: "imbécil-imbécil", "policia-policía"; o esos traslados de sentidos próximos que parecen hechos de encargo para desconcertarnos: "jinete" ("xinete") por "cabalgadura", "barata" por "cucaracha" o "corredera", "basura" ("vassoura") por "escoba", "escoba" ("escova") por "cepillo"; y otros más chuscos que pudieron amargar la existencia en el Brasil a don Belisario Porras y Porras, prohombre y antiguo Presidente de Panamá, cuyo apellido, sencillamente —y peor con la agravante de la reincidencia— no puede pronunciarse entre lusos.

Porque éste es el mayor escollo: las palabras, usuales en una de las dos lenguas, que en la otra resultan vitandas. Las Direcciones del Turismo debieran proporcionar al viajero hispano que desembarca en puerto de habla portuguesa, y viceversa, una lista de aquellas palabras que, siendo materialmente iguales, mudan de sentido al pasar de una lengua a otra, y marcar con una crucecita roja las que adquieren significado inconfesable, como el nombre de aquella fruta que nosotros llamamos "papaya" y los brasileños "mamão". Y aun para los solos países hispanos debiera hacerse otro tanto. ¿Qué pueden entender el sombrerero mexicano o español si el viajero argentino le pide un "ranchito" (sombrero de paja)? ¿Y el pánico en un salón argentino cuando llamamos al nácar por su castizo nombre de "concha"? ¿Pues no le exigían a María Guerrero en Buenos Aires que trocara cierto malhadado infinitivo de la segunda conjugación en una comedia del Siglo de Oro? ¿Y el adjetivo que la señora argentina aplica con toda naturalidad a la falda arrugada, ese abominable término que empieza con "ch" y que no oigan mis castos oídos mexicanos? El mexicano, por su parte, no puede nombrar en la Argentina un paquete de cigarrillos con el diminutivo habitual entre nosotros, ni menos mencionar nuestro clásico dulce de Celaya. Cuando yo llegué por primera vez a Buenos Aires en 1927, el Presidente Alvear

cayó enfermo y tuve que esperar unos días para presentar mis Cartas Credenciales. No habituado a los usos de aquella región, estuve a punto de reclamar a un gran diario porteño, el cual anunció que mi recepción había sido "postergada", en vez de "aplazada" o "pospuesta".

El hispano cree convencerse a primera vista, o a primer oído, de que ciertos vocablos portugueses no son más que vocablos castellanos mal usados adrede: "grade" (grada) por "reja" o "cancela", "escaler" por "bote" o "lancha", "vidrio" por "frasco", el americanismo "xingar" (ya la solté al fin) por "denostar" o "injuriar"; y aun el galicismo "paletó", que entre nosotros es un abrigo y entre los lusos un saco, chaqueta, americana, "veston" o como se llame. Cuando las ceremonias oficiales, el Cuerpo Diplomático de nuestras repúblicas acreditado en el Brasil se agita en consultas telefónicas para averiguar si el "fraque" significa "frac" (en portugués, "casaca") o "chaqué". Y a su vez, los lusos pueden acusarnos a nosotros de trocar adrede los significados. Hagamos de cuenta que el demiurgo de las lenguas ibéricas contaba con un material escaso y, para crear un par de lenguas, se limitó a cambiar los sentidos.

Son muchos los peligros de la cercanía. Poseer a la vez, y poseer a la perfección, cuatro lenguas afines y que se perturban entre sí, y aun atajan el aprendizaje por lo mismo que se entre-adivinan, como el castellano, el portugués, el italiano y el catalán, yo lo refuto por el mayor acrobatismo. Esto es, al pie de la metáfora, hazaña tan sutil como partir un cabello en cuatro. Junto a esto, me río del árabe que habla alemán o del malgacho que traduce a Góngora, como mi llorado amigo Rabearivelo, poeta hova.*

Unamuno, interpretando una impresión inmediata, solía decir que el portugués es un castellano deshuesado: lo que va de "oíllo" a "oírlo". Pero el efecto recíproco debe de ser igualmente cómico. Recuerdo que Álvaro Moreyra hizo reír a un grupo de amigos brasileños cuando, brindando por el inolvidable Ronald de Carvalho, le llamó "autor do livro

* [Véase "Un gongorino en Madagascar", artículo de "Marzo de 1956", en el 2º ciento de *Las burlas veras,* México, Tezontle, 1959, p. 40-46.]

Toda la América" en español en vez de decir, en portugués, *Toda a America* (con aquel leve declive hacia "tuda").

¿Y qué si entramos en los modismos y peculiaridades lingüísticas indiscernibles? El propio Ronald nos dio hace años, para la revista *Monterrey* (Río de Janeiro, julio de 1931),* una nota sobre las dificultades de verter al portugués la *Cobardía* de Amado Nervo. "¿Cómo expresar exactamente, y sin caer en el ridículo, aquel desesperante "Pasó con su madre"? En portugués del Brasil no hay lírico que se atreva a decir "Passou com sua mãe". Ningún extranjero puede figurarse la ironía que brota de aquel posesivo junto al nombre de madre en un verso de amor. Toda la inexpresable dulzura del hemistiquio se disolvería en mofa y sarcasmo. ¿Qué hacer entonces? Nuestros traductores corrompieron en diversas formas la sencillez maravillosa del original: "Passou com a maesinha", "Passou com a mae della", "Passou com a mae". Y ese íntimo, gustoso, fluido y terso castellano: "Pasó con su madre", se convierte en un indestructible cuerpo simple, para el cual, hasta hoy, nadie pudo encontrar la solubilidad portuguesa. *Cobardía* nos da una prueba física de que los dos idiomas fundamentales de la Península se parecen tanto que no equivalen el uno al otro. El teorema de las paralelas tiene aquí una clara demostración.

Lengua cien veces ilustre la portuguesa. Ilustre por ser la expresión de una grande epopeya histórica que dejó sus huellas en todo el mundo conocido, y todavía supo abrir al esfuerzo humano nuevos caminos. Navegación y descubrimiento, civilización y conquista: tales las proezas del pecho siempre invicto lusitano. Con razón descubre Valery Larbaud este rastro real en el testimonio de las palabras suntuarias, las que designan objetos de lujo y cosas preciosas. Lengua también ilustre por sus tesoros literarios, madruga a descubrir las formas de la lírica independiente cuando todavía no podía atreverse con ellas nuestro castellano central. El mismo rey don Alfonso el Sabio, que da su unidad a la prosa castellana, tiene que pasarse a la otra lengua vecina, al galaico-portugués de los trovadores, cuando se ensaya con los metros líricos para cantar los loores de Santa María. El

* [Nº 5, p. 1].

que ama de veras la lengua castellana tiene que amar a la vez la lengua portuguesa. Ambas se fertilizan la una por la otra, y mutuamente se acarician y halagan. Yo me complazco siempre en citar el consejo del purista Estébanez Calderón al joven Juan Valera: "Y a propósito le diré, si es que ya no ha caído en ello, lo útil que nos es la lectura de los buenos prosadores portugueses. Los lusismos sientan maravillosamente a nuestra lengua: son frutos de dos ramas de un propio tronco, que se ingieren recíprocamente para salir con nueva savia y no desmentido sabor." La luz del latín cae y se refracta en los dos prismas. Ambos efectos de refracción, conjugados y comparados, nos ayudan a mejor percibir el primitivo sabor latino, que a veces el uso ha desgastado. Y las palabras como que se enriquecen en este juego. A veces al traducir del portugués, os encontráis con una cosecha de palabras castellanas caídas en desuso (el "de vagar" del Arcipreste de Hita) o poco difundidas, como "curuja" (lechuza) o "virazón" (brisa); y aun con giros sintácticos olvidados o que sólo tímidamente se han asomado a nuestra lengua. Ej.: "Prefieren el triunfo o, entonces, la muerte".[1]

Dos testimonios sobre el aprendizaje de una lengua: el uno, aquellos ensayos de Mark Twain sobre *El italiano sin maestro,* chistosa descripción sobre las tribulaciones de un angloamericano entre la abundancia de nuestros accidentes del verbo y, sobre todo, ante el exceso de los pretéritos, que acusa una mayor evolución latina en la percepción del tiempo humano; el otro testimonio, más reciente y de mejor calidad, los *Divertimientos filológicos* de Valery Larbaud, quien se entregó solo, en Lisboa, a la entretenida tarea de pasarse del francés al portugués, apuntalándose un poco con el latín y un mucho con el castellano. "Esta ciencia, esta lengua —dice— la he aprendido como se obtiene el amor de una mujer." Y nos va relatando punto por punto su sabrosa aventura: "Yo era todo ojos y todo oídos, todo atención y respeto, consciente

[1] El *Diccionario Manual e Ilustrado* de la Academia Española reconoce carácter de portuguesismo a ese "íngrimo" que pasa por provincionalismo de ciertas regiones hispanoamericanas, y que vale "solitario, olvidado, reconcentrado", como si quisiera juntar la idea de ingratitud y la de abandono, según este verso de Malherbe: "Laissée ingratement en un bord solitaire".

de habérmelas con los elementos de uno de los grandes idiomas literarios, con un vocabulario y una sintaxis glorificados por algunos de los mayores poetas, dramaturgos y prosistas del Occidente." ¡Si todos llegaran al portugués con igual inteligencia de amor! [2]

Tipo del terror iberoamericano, en política y en todo: el platense medio (no el erudito), aunque dispuesto a confesar sus italianismos, menos humillantes a sus ojos por venirle de Europa, difícilmente reconoce y confiesa los brasileñismos que se han deslizado en su habla, frontera adentro, desde la tierra "gaúcha" hasta la "gaucha". Y la recíproca es verdadera e igualmente lamentable. ¿Qué hay de malo, ni qué hay de extraño, en convivir y cambiar con los vecinos? ¿No anduvo algún día todo el Uruguay en estos vaivenes, "territorio brasileño plantado en la Argentina", como decía Vasconcelos? ¿Vamos a negar nosotros los centroamericanismos notorios del istmo de Tehuantepec abajo? ¿No existe una América ístmica de cierta coherencia natural, por encima de las marcas políticas? ¿Y la pronunciación borrosa, que va de la tierra jarocha a la cubana, como transportada en las ráfagas del Golfo? ¿Y aun los feos términos que se escurren aquende el Bravo, la "basquetita", y el "mueble", y otros inevitables "pochismos" que atraviesan como malos gérmenes los tejidos, de una lengua a otra?

Volviendo a las dos hablas imperiales, a veces —y aquí está el toque de perfección— las diferencias milimétricas en los significados secundarios son las que dan a la frase su atmósfera castellana o portuguesa. Yo puedo decir en ambas lenguas: "La juventud universitaria, en plena mocedad." Pero se me antoja que esta forma es más directa e inmediatamente castellana, y que la correspondiente portuguesa sería más bien: "La mocedad universitaria, en plena juventud." Y resulta que, apoyando más allá o más acá en las connotaciones accesorias, la palabra, de una a otra lengua, traslada

[2] Los escritores brasileños suelen quejarse de que sólo se encuentra el rastro del Brasil sobre Paul Claudel en aquel proverbio, epígrafe de *El chapín de raso:* "Deus escreve direito por linhas tortas". Aparte de algún poema, he encontrado en *Positions et propositions* un gracioso "estapafourdi" y, a la entrada de la página sobre Niyinsky, una hermosa evocación de Río, "única gran ciudad que no haya cerrado las puertas a la naturaleza", donde la "floresta" entra en las calles.

de tal manera su centro de gravitación, que viene prácticamente a significar otra cosa y aun a caer en el sentido contrario. El adjetivo "exquisito", encomiástico en castellano como el francés "exquis", es peyorativo en portugués. Sin embargo, no puede negarse que ofrezca en castellano algunos matices de incomodidad o dificultad, como cuando Menéndez y Pelayo se queja, reparando en los indigenismos de algún poeta hispanoamericano, de que use palabras de "exquisita" pronunciación. El adverbio "apenas", que en castellano significa una dosis mínima, una limosna escasa, en portugués carece de este matiz de mezquindad o pobreza y vale: "tan sólo" o "solamente" Cuando el Consulado General de México en Río de Janeiro pasó a ser "simplemente" Consulado Particular, los periódicos cariocas anunciaron que tal Consulado, en adelante, sería "apenas" Particular. Y yo, como cuando la "postergación" de Buenos Aires, tuve que corregir algún posible ex abrupto de susceptibilidad diplomática con un poco de filología.

Cierto día creí descubrir una de las leyes diferenciales en la evolución de ambas lenguas. No me refiero a aquella aparente pérdida estructural en que todos han reparado: "Caliente–quente", "doliente–doente", "vuelo–vóo", "dolor–dôr", "color–côr" Hay algo más medular y profundo, que ya no es morfología, sino espíritu. Andando por la calle, comencé a observar ciertas expresiones de la gente humilde. Cerrando los ojos, yo hubiera vestido con otros trajes a los interlocutores y les hubiera atribuido una condición social superior. Ignoro si el portugués europeo se prestará a iguales reflexiones. Me parece que sí. Aunque nada tendría de extraño que la inimitable cortesía brasileña haya impreso poco a poco en el habla un sello de característica pulidez. A poco de andar, un vendedor pregonaba a voz en cuello: "¡Sorbetes, de diversas cualidades!"; frase que, en las calles de Madrid, casi provocaría una rechifla por alambicada y compuesta. El vendedor en la metrópoli castellana hubiera procurado más bien alardear de plebeyismo y escoger la expresión y el tono más del arroyo: "¡Helaos, de toos ellos!", o algo parecido. Y recordé que aun la gente mexicana, recién llegada de su solar —la provincia lingüística siempre es re-

tardataria—, hace sonreír un poco a los madrileños por aquella su manerita escogida y redicha: por aquella preferencia del término culto ("localizar a Fulano" en vez de: "encontrar a Fulano"); por aquella pronunciación más ortográfica que oral de los grupos consonánticos ("perfecto" por "perfeto" "exacto" por "esato"), pronunciación que, en España, es privativa del hombre educado o, al menos, de un nivel comparativamente superior. Tal parece que, mientras el castellano central va lanzado hacia el popularismo, el portugués se concentra hacia los cultismos y formas escolares. Ya es significativo que a los niños brasileños se les corrija siempre para que nunca digan "más grande" en vez de "mayor"

No quiero extremar las conclusiones sobre si esto sea evolución ascendente o descendente. Unos pensarán que el popularismo es vida y el cultismo agonía. Otros, al contrario, que la lengua se vitaliza por la cultura y se desvirtúa en el abandono callejero. Gracián resume así su profesión de fe humanística: "Que donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza" (*Criticón*, I, 1). Por una parte, es innegable que la vida al aire libre estimula los cambios lingüísticos, mientras la vida del gabinete tiende a la anquilosis; que contrastan con la necesidad de mundanza los frenos de la cultura; es decir: la escritura, la fijación gramatical, la noción conservadora en que toda pedagogía se inspira. Por otra, aun dentro del campo conservador de la cultura, hay energías aceleradoras de tipo intelectual y poético, las cuales en cierto modo remedian el efecto de las energías fijadoras. Huysmans —aunque confunde la transformación con la descomposición, por el prejuicio "decadente"— dice en *À rebours*:

> La descomposición de la lengua francesa se había operado de un golpe. En la latina, hay una larga transición, un lapso de cuatrocientos años entre el verbo jaspeado y soberbio de Claudiano y Rutilio y el verbo ya en disolución del siglo VIII. En la lengua francesa, ningún lapso, ninguna sucesión de edades fue menester: el estilo jaspeado y soberbio de los Goncourt y el estilo en disolución de Verlaine y de Mallarmé se codeaban en París, vivían al mismo tiempo, en la misma época, en el mismo siglo.

Y si no me engaño, la actual pronunciación de: "Que

sais-je?", con elisión de la "e" muda, no pasa de ser una moda cortesana impuesta por Luis XIV.*

Tampoco pretendo sacar de aquí fáciles metáforas políticas, de que desconfío por lo fáciles. En rigor, no quiero concluir nada. Sólo quise pasear un poco por esta frontera de las lenguas, donde, como en toda frontera, aprendemos a perdonar y a pedir perdón; es decir, a entender.

1933-1941. * *

* [Cf. *El deslinde,* cap. VII, § 4 *in fine. Obras Completas,* XV.]

* * *Literatura,* Río de Janeiro, 5 de agosto de 1933. Ver "Psicología dialectal" en *Calendario, Obras Completas,* II, pp. 339-341. [Nota ms. de A. R.]

SOBRE LA CRÍTICA DE LOS TEXTOS

Cuando Antonio G. Solalinde y yo teníamos a nuestro cargo la bibliografía trimestral en la *Revista de Filología Española* (Madrid, años 1914 a 1919), concebimos el proyecto de publicar una serie de folletos elementales que, sirviendo de anuncio y reclamo a aquella publicación, difundieran las disciplinas mínimas del investigador literario. Sólo el primero llegó a aparecer (1917), y estaba consagrado a explicar nuestras reglas bibliográficas, y a transformar a los lectores de la revista en colaboradores posibles de nuestro catálogo sistemático. Pensábamos destinar el segundo a la crítica de los textos, presentando una colección de casos ilustrativos, no sólo referentes a la paleografía y viejos manuscritos, sino también a los impresos.[1]

Ya se sabe que los alejandrinos, trabajando sobre los maestros griegos, conformaron la crítica de los textos en cinco principales operaciones: 1º diórthosis o arreglo del texto; 2º anágnoosis o fijación de acentos; 3º téjnee o teoría de las formas, sintaxis; 4º exégesis o explicación del sentido de las palabras; 5º crisis o juicio sobre el autor y la obra, y todos los demás problemas de integridad, autenticidad y atribución. La crítica de los textos, limitada ya al cuerpo material de la obra, suele entenderse como disciplina que se aplica sobre todo a los documentos antiguos y medievales, anteriores a la imprenta. Consúltese, como descripción, W. M. Lindsay, *Introduction à la critique des textes latins basée sur le texte de Plaute,* trad. J. P. Waltzing (París, Klincksieck, 1898). El autor examina errores: 1º de corrección; 2º de transposición; 3º de omisión; 4º de inserción; 5º de sustitución; 6º de confusión de letras; 7º de abreviaturas. Presenta un espécimen de aparato crítico, y ofrece algunos consejos para la colación de manuscritos latinos. Todas las cautelas aplica-

[1] A. R., "El reverso de un libro", en *Pasado inmediato y otros ensayos,* México, 1941. [*Obras Completas,* XII, pp. 221-222.]

bles a estos viejos manuscritos pueden trasladarse, casi en su integridad, a los modernos y a las obras impresas. La mano del hombre, influida siempre por reacciones subjetivas, no puede tener la deseable exactitud mecánica. Pero aun dejando aparte el paradójico caso español de que hasta las comedias del Siglo de Oro y hasta las obras de poetas cultos por antonomasia se hayan conservado a veces, y durante algún tiempo, por tradición oral, lo que las exponía a corrupciones, ¿quién ha dicho que la imprenta anula las posibilidades de error? Ojalá así fuera. No caerían algunos en cama al ver lo que les ha hecho la imprenta. Todos han padecido, más o menos, algún accidente de esta especie. Juan Ramón Jiménez llegó a pensar en la necesidad de sustituir las impresiones habituales por los facsímiles de autógrafos. ¿Por qué no se ha de considerar como ejemplo típico de la crítica de los textos esta observación de Enrique Díez-Canedo sobre las ediciones de Rubén Darío? Todas invariablemente traen esta estrofa:

Iba en un paso rítmico y felino
a avances dulces, ágiles y rudos,
con algo de animal y de felino
la bailarina de los pies desnudos.

¿*Animal* y *felino* como dos conceptos distintos? ¿Y *felino* aconsonantado con *felino*? Es evidente que el verdadero texto de Rubén Darío, mucho más conforme con su juego estético, decía así: "con algo de *animal* y de *divino*" Y esta corrección prevalecería aun contra la evidencia de un manuscrito original, pues bien pudiera tratarse en el caso de un mero descuido manual de Rubén Darío, de que él mismo nunca se percató. Otros ejemplos de la crítica textual en obras modernas: Rudler, para establecer las cartas de Benjamin Constant, ha examinado y esclarecido numerosos problemas, tan singulares algunos que debieran considerarse clásicos. En los *Iambes*, VII, de Chénier, Henri Weil ha señalado este error: "*Pauvres, chiens et moutons, toute la bergerie*", donde evidentemente hay que leer: "*Pâtres*"

Américo Castro nos había proporcionado numerosos ejemplos de que él mismo aprovechó algunos en un ensayito sobre

la materia: "La crítica filológica de los textos", en el volumen *Lengua, enseñanza y literatura*, Madrid, 1924. Otros ejemplos los tomaríamos del espléndido disparatorio que Justo Gómez Ocerin levantó sobre la edición académica de Lope, especialmente en los tomos publicados después del fallecimiento de Menéndez y Pelayo: "capihopón" por "capigorrón"; "estugofotulés" por "está gafo, tal es", etcétera. Ver: *Revista de Filología Española*, 1916, III, 184 y *ss*.

Comenzaríamos por una bibliografía sumaria del asunto. Luego vendrían algunas definiciones que nunca están de más, para fijar la terminología: lo que es la edición príncipes, la paleográfica, la crítica, la "composite" [2] Lo cual, con todos los respetos debidos, permitiría apreciar la exageración de Menéndez y Pelayo al calificar el texto del *Libro de buen amor* preparado por Ducamin como "edición crítica acaso definitiva", no siendo lo uno ni lo otro (*Antología de poetas líricos castellanos*, XI, 32). De aquí se descendería al vocabulario de oficio, a la jerga de impresores y escritores: lo que es un "gazapo" o error general, lo que es "renuncio" (mentira o contradicción, dice la Academia, concepto que rebasa la crítica de los textos); qué sea el "mochuelo" o salto de una frase o línea entre dos palabras iguales, etcétera. De aquí a ciertas reglas prácticas no hay más que un paso: diverso método para corregir las pruebas de monotipo o de linotipo; atención para las líneas barajadas o las familias de tipos confundidas, etcétera.

Se contarían después algunos casos edificantes: los copistas de los monasterios medievales, el notario Justo (de Oviedo, muerto en 812); Leodegundia, la monja de Bobadilla; Emeterio, el pintor de Astorga (hacia 975). Los manuscritos visigodos son la gloria de España. Tal es la importancia que se concedía al copista y a la copia, que no sólo se asentaban al final de la obra su nombre y el de sus compañeros o autoridades del monasterio, sino también el día y aun la hora en que daba término a su trabajo. Aquí de las oraciones del copista, antes de ponerse a la tarea, para

[2] Un conocido poeta de la última generación modernista me escribió a Madrid rogándome que le enviara la edición princeps ¡del Arcipreste de Hita! Nunca está de sobra conocer el uso de las palabras.

que Dios lo protegiera y no lo importunaran las moscas. (Waldo Frank nos ha contado que, cuando escribió *City Block*, se trasladó a un arrabal típico para empaparse del ambiente, y todas las mañanas se encomendaba para que lo dejaran trabajar las pulgas. Wells ha dejado, en su autobiografía, algún testimonio de sus luchas infantiles contra los parásitos.) Aquí de aquel duende o diablillo británico —Títivil, según creo—, cuya función consistía en conducir al infierno a los copistas descuidados.[3]

Se darían también algunas explicaciones sobre las abreviaturas usuales en las técnicas auxiliares de la historia: *Apud.*, *Loc. cit.*, *Cfr.*, *Vivevat*, *Imperabat*, *Regnabat*, *Decessit*, *Circa*, *Fl.*, etcétera. Y luego vendrían los ejemplos clasificados que despertaran la malicia crítica de los incipientes.

Ya en el prólogo del *Conde Lucanor* dice don Juan Manuel:

> E porque Don Johan vio e sabe que en los libros contescen muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras, cuydando por la una letra que es otra, en escriviéndolo múdase toda la rrazón e por aventura confóndese, e los que después fallan aquello escripto ponen la culpa al que fizzo el libro, e porque Don Johan se rreceló desto, rruega a los que leyeren cualquier libro que fuere trasladado del que él compuso o de los libros que él fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que

3 Valery Larbaud llama "Jhon-le-Toréador" (nombre que es en sí una sarta de disparates) a "aquel infatigable y pequeño demonio que, en todas las obras de todas las literaturas, se divierte en corromper y desfigurar las frases y citas en lengua extranjera". Él sería responsable de todos los errores de español que aparecen en *The Bible in Spain* de George Borrow. Lo sería también de aquel "ventio" que sopla dos o tres veces en la *Tentative amoureuse* de Gide; y de tantas falsas citas españolas en que abundan gozosamente las otras literaturas europeas. Jhon-le-Toréador vendría a ser una de las divinidades menores en el cielo de la inexactitud, que alguna vez, por referencia a un personaje de Edith Wharton —Mrs. Amyot—, consideré como la región natural del amyotismo: "Mrs. Amyot lo recordaba todo, pero todo lo recordaba mal" (*El cazador*, Madrid, 1921; *Obras Completas*, III, pp. 166-167). Jhon-le-Toréador presidiría también a las traducciones equivocadas. Algunos testimonios de última hora: Léon Daudet, *Paris-Vécu, Première série, Rive Droite*, París, Gallimard, 1929, habla de un "capricio" de Goya. Francis Carco, en *Printemps d'Espagne*, cita el proverbio: "Para teta y pesuña, Cataluña", y traduce: "Pour la poitrine et le train de derrière, Catalane"; y más adelante interpreta: "Yo soy la doncella de la casa" por: "Je suis la jeune fille de la maison", en vez de "la bonne", "la domestique", "la servante".

bean el libro mismo que Don Johan fizo, que es emendado en muchos logares de su letra (Ed. Knust, págs. 1-2).

Y Juan del Encina, en el prólogo de su *Cancionero*: "Andaban ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrecillas mías que como mensajeras había enviado adelante, que ya no mías, mas ajenas se podían llamar..."

Ambas citas pueden considerarse entre los antecedentes generales de la moderna "fe de erratas", o "errata" que debiera decirse; y a ellas deben añadirse las constantes quejas de los comediógrafos del siglo XVII contra las ediciones fraudulentas y plagadas de faltas, a veces aun atribuidas a otros autores; ediciones que, en su afán de vender, los impresores daban a la estampa, apresuradamente y de cualquier modo, sin más documentación a veces que el texto aprendido de coro por los "memorillas", que para ese fin frecuentaban los corrales. Antecedente, este otro, de las "ediciones piratas" de que también fue víctima Shakespeare. El mal era tanto más lamentable si se considera "lo que este género de escrituras —las comedias— se estiende por el mundo, después que con más cuydado se divide en tomos" (Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, en *Romanische Forschungen*, 34-327): curiosa observación sobre la influencia del tipo de edición en la venta.

A veces, se entra en explicaciones técnicas sobre la apariencia material de la impresión: "Este libro se començo a imprimir en Salamanca; después fue necesario passarlo a Córdova... Mas, porque en Salamanca no se imprimieron más de quinientos, se imprimieron otros mil enteros en Córdoba. Por esto tendrán unos libros diferentes principios de otros, y pudiérase pensar que fuessen dos impresiones, y no es sino toda una misma, como por lo dicho se entiende." Esta advertencia, no muy suelta de frase, aparece al final de *Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, 1586, firmada por el impresor Gabriel Ramos Bejarano, y es un precioso antecedente de la moderna "justificación de la tirada".

En mis *Cuestiones gongorinas* ("Sobre el texto de las *Lecciones solemnes*, de Pellicer"), he mostrado cómo se in-

troduce un fraude crítico mediante la sustitución de unas páginas en algunos ejemplares: Paravicino, de quien no se dice una palabra en el ejemplar que considero normal, resulta precursor e inspirador de Góngora en el ejemplar intencionado.*

La historia se vuelve francamente trágica en el caso de Rufino José Cuervo, quien tras de haber publicado los primeros volúmenes de su monumental *Diccionario de construcción y régimen* hasta llegar a la "d", y cuando tenía preparados cientos de miles de papeletas (indescifrables, por desgracia, según me aseguran),[4] se convenció de que había deficiencias en un trabajo fundado exclusivamente en los textos a veces defectuosos de la Biblioteca Rivadeneyra. Léanse sobre este extremo las páginas citadas de Américo Castro. Este ensayo, antes de ser recogido en volumen, apareció en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 1917, nº 1, y al final se encuentran estas líneas suprimidas más tarde, y encaminadas, si no me engaño, a preparar el terreno a la publicación que Solalinde y yo proyectábamos: "Esperemos que pronto se escriban libros que permitan a los jóvenes investigadores aprovechar en este punto, esencial para la construcción de nuestra historia, la experiencia de los que nos han enseñado a ir venciendo tales dificultades."

En el ensayo de Américo Castro se delatan, entre otros, los yerros de Gayangos y de Janer, en textos de la Rivadeneyra. Tal la célebre "Leonoreta sin roseta" que asoma en el *Amadís de Gaula* y aun sirve para la atribución de la fecha, y que debe leerse: "Leonoreta, fin roseta". Como dice Castro, a la pobre Leonoreta no le faltaba nada como nos querían hacer creer, sino que, al contrario, le sobraban las gracias que permitían al poeta compararla con una "fina rosita". Por aquellos tiempos, los tipos de imprenta ofrecen algunas confusiones: la "s" larga minúscula con la "f" minúscula; el grupo "s-i" con el grupo "f-i"; la "t" y la "r" minúsculas, etcétera.

Castro recuerda también el caso de aquel "Apolonio Ceteo", del *Libro de Apolonio*, que Marden aclaró así: "Apolo

* [Véase *Obras Completas*, VII, pp. 116-130.]

4 Han comenzado a publicarse esmeradamente en Bogotá.

nin Orfeo". Explica después por qué la expresión "a los diablos", del *Corbacho*, debe leerse "a los pecados" ("Pecado" es uno de los nombres del diablo en la Edad Media). Da una nueva mano a la deplorable edición académica de Lope. Cuenta del incomprensible "medio columpio" en la comedia de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego* (ed. Mesonero Romanos), que se reduce en verdad a "media con limpio" (ed. Morcuende). Junto a algunos errores de transcripción, trata de aquellos que provienen de transportar el texto de una a otra época de la lengua (*Poema del Cid*), o los errores dialectales o regionalismos del copista (los leonesismos que un copista introduce en el castellanísimo Arcipreste de Hita; la duda entre el códice leonés y el aragonés, para el *Libro de Alexandre*). Alude a errores de transcripción oral que Onís ha señalado para Fray Luis de León y a los que yo he creído percibir en los textos de Góngora. En las *Cuestiones gongorinas*, en efecto, establezco una serie de motivos para la corrupción de los textos de Góngora: el no haberse impreso en vida del poeta y el haber creado él mismo ciertas confusiones en la cronología de los poemas; el poco cuidado con que se arrojaron los editores sobre los manuscritos que corrían de mano en mano, en un verdadero afán de emulación; el haber quedado muchas poesías inacabadas, tentando a los osados continuadores; los sucesivos retoques con que el mismo Góngora echa a volar ciertos textos de sus propias poesías; el temor a lo atrevido de algunas sátiras, que inclinaba a esconderlas o a introducir atenuaciones de mano ajena; la complejidad de aquel estilo, que por sí solo producía malas interpretaciones, y la tendencia a ajustar conforme a ellas la frase incomprensible; finalmente, las falsas atribuciones que origina la semejanza léxica y técnica, por imitación, entre los poetas del ciclo gongorino.

Naturalmente, los errores puramente auditivos se dan con mayor frecuencia en la poesía de transmisión oral y popular, como en los romances viejos: "Marinero de Tarpeya" por "Mira Nero, de Tarpeya", etcétera.

Muy singular es el problema que plantea don Ramón Menéndez Pidal (*Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas*, enero de 1897) sobre toda una leyenda que parece

brotar de un error de texto, y es la de la penitencia de Rodrigo: mientras una versión habla del "sepulcro en Viseo", otra habla del "sepulcro en que visco", en que vivió, enterrado en vida. En los sepulcros de Segovia, los guías dicen al visitante: "Aquí yace don Jerónimo Visquio." Ellos han leído así donde dice: "Aquí yace don Jerónimo. Visquió (o vivió), etcétera."

El empeño de regularizar a la fuerza viejos versos españoles, en que reina la tendencia a la irregularidad, es fuente de nuevas equivocaciones. Y otra es el corregir lo que no se entiende, en el afán de hacerlo más comprensible y conforme con lo que creemos ser su recto sentido:

"Por esto en arriba los moros oviéronse de arrancare", se lee en los *Infantes de Lara*, ed. Menéndez Pidal. El editor, buscando un sentido propio, propuso esta corrección:

Desen arriba los moros   oviéronse de arrancare

la cual tiene, además, la ventaja de satisfacer la regularidad métrica deseada o esperada. Sólo más tarde, el descubrimiento del fragmento del *Roncesvalles* (*Rev. de Filología Española*, 1917, II) puso en claro que "en arriba" tenía un valor causal: "Por esto en arriba" vale "Por tal motivo", "De aquí que..."

En *El peregrino*, de Lope, al preparar una edición no-nata me encontré casos que se prestan a confusión en el paso de la ortografía antigua a la moderna (los dos valores en que se ha partido la antigua "x", igual a nuestra "x", unas veces, y a nuestra "j" otras veces). A los comienzos del libro IV, "El cielo impíreo *áqueo*, cristalino" siendo "ácueo" en la ortografía moderna, se transforma al menor descuido en "aqueo" = "griego". Y al final del libro III, "la paz se atribuye assí", en vez de "la paz se atribuye a sí (propio)".

Caso de equivocación lingüística en el editor:

¡Sus! Mantenga Dios, Labán,
y a Lía veáis crecida.

("Auto de quando Jacob fue huyendo de las tierras de Arón", en la *Colección de autos, farsas y coloquios del si-*

glo xvi, I, p. 57, de L. Rouanet.) Es evidente que debe leerse: "Sus mantenga Dios", forma popular de "Os mantenga".

Un caso de haplografía del nombre de un interlocutor, en la comedia de Rojas *Cada cual lo que le toca*:

D. LUIS. —Calla, infame. Tu señora
¿a qué hora se recogió?
ÁNGELA. —Tú que lo viste, dílo.
BELTRÁN.—Luego que te fuiste
en su cuarto se encerró.

Que se debe corregir así:

D. LUIS. —Calla, infame. Tu señora
¿a qué hora se recogió,
Ángela?
(Ángela).— Tú que lo viste,
dílo. (A Beltrán)
BELTRÁN.— Luego que te fuiste,
en su cuarto se encerró.

Un caso entre ciento de las confusiones en los textos de Góngora. El lobo ataca las ovejas:

Cébase, infierno, deja humedecido
en sangre de una lo que la otra pace.

(Ed. Hozes y Córdova, Madrid, 1634)

Ese "¡infierno!" con todo el aire de una exclamación que recuerda aquel grito "¡Palmas!" de Mallarmé en su *Don du poème*, no pasa de ser una mala lectura. Debe ser: "Cébase y, fiero, deja humedecido...", etcétera.

Aquella transformación sutil que con un leve toque introduce en un documento un personaje de *Los intereses creados*, de Benavente, haciendo cambiar el sentido, no pasa de ser un caso de crítica de los textos. Ya se ve que la puntuación tiene un valor interpretativo. En el conocido juego de ingenio, el galán, que corteja a la vez tres damas ("Teresa, Juana y Leonor, // En competencia las tres"), contenta a las tres enviándoles el mismo billete: el mismo, pero con puntuación diferente, lo que hace que cada una de ellas parezca ser la preferida.*

Para la literatura de tradición escrita o culta, lo primero

* [*Obras Completas*, XIII, p. 235.]

es preguntarse si realmente tenemos a la vista lo que el autor se propuso escribir, y corregirlo si hace falta a la luz de todas las evidencias. En cambio, para la literatura folklórica, de tradición oral, la primera regla es respetar la recitación tal como se la ha recogido, con sus disparates e irregularidades. Ambos procedimientos coinciden en la eliminación del elemento subjetivo del investigador: todas las luces de la crítica deben orientarse a neutralizar la inclinación personal, o a no confundirla con la interpretación objetiva, fundada en razones y ajena a nuestro sentimiento. Después de todo, ésta es la regla general de la observación científica, y ella consiste en apagar en lo posible el color del cristal con que se mira. La probabilidad de corrección de una copia hasta puede decirse que está en razón inversa del interés subjetivo del texto. Más le interesa al copista (o al tipógrafo) lo que lee, menos se cuida de la exactitud material con que lo está copiando. Se ha dicho que los tipógrafos ideales son los extraños a la lengua del texto por imprimir. Y el peor caso, el del tipógrafo que habla una lengua semejante, pero diferente, a la del texto, donde hay lugar a contaminaciones continuas. ¡Lo que yo he podido sufrir para mis publicaciones españolas en las imprentas del Brasil! A cada instante se me confundían "Luiz" y "Luis", "disfarzado" con "disfrazado", etcétera.

La crítica de los textos se propone siempre una reconstrucción. No a la manera de Viollet-le-Duc, quien quiere remendar con parches un edificio vetusto, no. Porque nada se debe añadir de propia Minerva, sino simplemente restablecer en lo posible. La crítica de los textos aplicada a los monumentos consistiría en quitarles lo que les puso Viollet-le-Duc; en "quitarles el invento", como en la historia del artillero mexicano que usaba una pieza perfeccionada por el general Mondragón y sólo logró acertar el blanco cuando prescindió de la mejora. Lo que fue incompleto en su forma primitiva, incompleto debe quedar; y lo que era feo, también feo.

Cuenta Edgar Allan Poe, en una de sus más caprichosas páginas —*Bon Bon*—, que una vez el Diablo andaba suelto por Atenas. Habiéndole pedido Platón una idea adecuada

para fundar su sistema filosófico, el señor de las tinieblas le dictó cierta sentencia griega que estaba llena de verdad: *O nóus éstin aulós.* Pronto, arrepentido de su buena acción, aprovechó un descuido del filósofo y, dando un papirotazo a la palabra que éste escribía, volvió de revés una "lambda" y la cambió en una "gamma" ("aulós" por "augós"), con lo que también volvió del revés la metafísica. Pues bien: toda la tarea de la crítica de los textos consiste en contrarrestar esta superchería del Diablo, devolviendo a la obra su intención verdadera.[5]

*México, 1939.**

[5] Alguna vez me he referido al problema de las Once Mil Vírgenes, que otros interpretan como las Once Mártires Vírgenes, porque la abreviatura "M" valdría "mártires" y no "mil" ("El catolicismo pagano", en "Horas de Burgos", *Las vísperas de España*: *Obras Completas,* II, pp. 108-109). A propósito de lo cual, Sanín Cano me recuerda que, según Max Müller, ni siquiera hubo once vírgenes, sino una sola, llamada Undecimilia (*Monterrey*, Río de Janeiro, marzo de 1933, Nº 10, p. 2). [En mayo de 1945 escribió Reyes su poesía "Undecimilia" de *Romances (y afines)*, México, 1945; *Obras Completas,* X, pp. 224-225].

* *La Prensa,* Buenos Aires, 17 de diciembre de 1939. [Nota ms. de A. R.]

ESCRITORES E IMPRESORES

SEÑORES: Os habéis reunido para conmemorar un hecho que, aparte de su importancia social, tiene un alto sentido. La filosofía natural, para dar a la física su nombre más antiguo, nos hace ver que, dondequiera que se juntan cosas inconexas, tiende a establecerse una coherencia, una circulación común de energías, una manera de nivelación. En la escala de la vida, mientras más evolucionado es un organismo, la armonía entre sus distintos órganos es más completa y más profunda. A esta mayor armonía corresponde siempre una mayor vulnerabilidad; es decir, una responsabilidad mayor. Nadie pide cuentas a la anarquía; pero toda organización bien ajustada es plenamente responsable. La lagartija se deja arrancar la cola y sigue viviendo; pero al hombre se le puede matar con algo tan inasible como una idea. Ahora bien, en este afán de unión y coherencia, de que la naturaleza nos da ejemplos por todas partes, y que parece afinarse conforme se asciende en la escala de los seres, el hombre presenta el máximo de aceleración. Parece que hubiera venido al mundo sólo a eso: a apresurar la circulación, la nivelación, la unión. Cuanto más nivela y más une, es más humano. Redondea la tierra con sus caminos y transportes, tiende puentes y abre túneles, manda conexiones por el aire, junta en sistemas los miembros descoyuntados, ata a los pueblos con los pueblos. Y conforme se acerca a esta figura platónica de la armonía, se sensibiliza más y más responsable se hace.[1] Naciones lejanas toman a pechos el dolor de Checoslovaquia, de España, de Etiopía, de China, de Polonia, de Finlandia, de Noruega. Hasta que no quede una injusticia en el mundo que no hiera por igual afrenta a este total organismo que llamamos la humanidad.

Prolongad hacia la política las consecuencias de este concepto: ya tenéis ahí los fundamentos naturales de todo em-

[1] Ver A. R., "Atenea Política", en *Tentativas y orientaciones*, México, 1944 [*Obras Completas*, XI, p. 184].

peño para unificar. Si algo significa el mito de la estatua de barro que cobra vida con el soplo esto es lo que significa. Trabajadores de las artes gráficas: al uniros como lo habéis hecho, en una empresa corporativa, estáis realizando, en todos los sentidos de la palabra, una creación; estáis asumiendo, en todos los sentidos de la palabra, una responsabilidad completa. A vuestros ojos se abre la senda de los inapelables deberes. Trabajáis para vuestro gremio, trabajáis para nuestra nación, trabajáis en el rumbo más legítimo de los destinos humanos. Mis mejores votos os acompañan, y estas sencillas palabras, con que correspondo a la invitación que me hicisteis, no tienen más fin que el traeros este testimonio de simpatía.

No quiero agobiaros con una erudición enojosa que, después de todo, y gracias precisamente a las artes gráficas, está hoy al alcance de todas las fortunas. Todos vosotros sabéis con cuánto orgullo puede hablar México de sus tradiciones tipográficas, desde que, por mil quinientos y tantos, comenzó aquí la actividad de las imprentas. Os corresponde el salvaguardar estas tradiciones que prestan a México una fisonomía singular en el Continente. No olvidéis nunca que el descuido de las cosas materiales que nos rodean, de los objetos mismos que producimos con las manos, es lo que conduce más rápidamente a la barbarie. También las artes gráficas de un pueblo reflejan su estado moral.

Para de una vez abandonar el tono solemne y entrar en el tono de la mera conversación, os recordaré que vosotros, los artistas gráficos, y nosotros, los escritores, tenemos —entre muchos estímulos que nos acercan—[2] un enemigo común: ¡la errata de imprenta, he ahí el enemigo! No permitáis que cunda entre nosotros esta especie de viciosa flora microbiana, siempre tan reacia a todos los tratamientos de la desinfección. Generalmente, cada corrección da lugar a nuevas erratas. A la errata se la busca a la lupa, se la caza a punta de pluma, se la aísla y se la sitia con cordón sanitario... y

[2] Hemos tenido, entre nosotros, escritores tipógrafos. El inolvidable Genaro Estrada nunca perdió la pericia adquirida en su juventud y antes la fue apurando con los años. Véase la descripción magistral del "parche" o arreglo de retazos y adornos con que se hizo la portada de la *Doctrina breve*, de Zumárraga, impresa en México en 1543 (*200 notas de bibliografía mexicana*, nº 168).

a última hora, entre las formas ya compuestas, cuando ruedan los cilindros sobre los moldes entintados, ¡hela que aparece, venida no se sabe de dónde, como si fuera una lepra connatural del plomo! Y luego tenemos que remendar nuestros libros con ese remiendo mal pegado que se llama la fe de erratas, verdadera confesión de parte y oprobio sobre oprobio. Ya es conocido el caso de aquel libro en cuya última página se quiso asentar una declaración orgullosa: "Este libro no tiene erratas", y la fatalidad hizo que se pusiera: "eratas" en vez de "erratas". No hace mucho tiempo, exasperado sin duda, cierto escritor centroamericano acudió al expediente de plantar en uno de sus libros una estampilla que decía: "Erratas a juicio del lector." Y de mí os contaré que, hace algunos años, y cuando todavía no se me formaba el callo del oficio, me puso en cama, presa de una verdadera fiebre nerviosa, la aparición de cierto libro mío que estaba plagado de erratas.* Ventura García Calderón escribió entonces un epigrama impagable: "Nuestro amigo Reyes —afirmaba— acaba de publicar un libro de erratas acompañadas de algunos versos."

Cuando, más tarde, trabajaba yo en los diarios de Madrid, la fobia de la errata me mantenía desvelado junto a las mesas de plomo.[3] Alguna ventaja saqué de esto, porque me acostumbré a frecuentar con mayor asiduidad las salas de tipógrafos que los mentideros de las redacciones; me encariñé con la gente de vuestro gremio; aprendí a conocer, así, ciertas calidades materiales de la impresión, el peso y la contextura del papel, los puntizones y corondeles, las filigranas o marcas de agua. El lenguaje de las regletas y cíceros, los ojos de la letra y los tipos fundamentales, las romanas, egipcias, cursivas, redondas, chupadas, no tenían misterio para mí. Y como yo era el redactor que hacía tertulia entre los obreros, ellos me cuidaban mi página de humanidades con una afición especial y hasta se confabularon conmigo para desterrar de ahí todos los anuncios incongruentes con mis temas de geografía y de historia. Por primera

* [*Huellas*, México, Biblioteca Nueva España, 1922.]

3 Acabo de averiguar que el tipógrafo de cierto diario me ha hecho decir, en vez de "los fabulistas del siglo XVIII", ¡los futbolistas del siglo XVIII!

vez hago esta confesión en público: los tipógrafos de *El Sol*, de Madrid, mandaban a la sección de ciencias biológicas, al cuidado del doctor Gonzalo R. Lafora, cuantos anuncios de purgantes pretendían deslizarse en mi página. Por eso cuando, en 1921, comencé la publicación de mis *Simpatías y diferencias*, dediqué la primera serie a los tipógrafos y correctores de *El Sol*, "quienes tantas veces —textual— y con esa serenidad que es la más alta condición de su oficio, tuvieron que tolerar, al componer estos artículos, mi impaciencia o mi tardanza, mis fidelidades a la regla, o mis personales manías ortográficas". Verdad es que en estos caprichos personales nunca he llegado al extremo del alto poeta Juan Ramón Jiménez, que sustituye sistemáticamente la "g" fuerte por una "j", por mucho que sus amigos le hayan dicho burlescamente que una "virjen", así, con "j", ha dejado de serlo. Pero es muy posible que en algunos casos me aparte de la regla académica.

Porque es también un secreto profesional —base de nuestra alianza— que el maestro o regente tiene que cuidar con frecuencia la ortografía, y singularmente la puntuación de los escritores. Claro que algunas veces se pasa de listo, en su rigor de educación académica. Como cuando Unamuno escribía: "oscuro", y en la imprenta le corregían las pruebas con la indicación: "*ojo*: *obscuro*", y él las devolvía con esta otra: "*oreja*: *oscuro*". Pero no es raro el caso en que debamos a la imprenta alguna preciosa llamada de atención; por ejemplo, sobre esos pleonasmos, esas albardas sobre aparejos, esos "junto–con–pegado" que se le escapan a cualquiera. Por mi parte, me encontré enfrascado una vez en cierta discusión erudita que se iba volviendo fantástica: un crítico aseguraba haber leído en algún libro del siglo XVII una declaración contundente respecto a la prioridad del predicador Paravicino sobre el poeta Góngora en materia de estilo.

Otro crítico, examinando uno de los raros ejemplares que nos quedan de aquella obra, negaba la existencia del pasaje en cuestión. Yo tuve la suerte de descubrir que en un ejemplar constaba el pasaje y en otro no constaba. Pero sólo pude deshacer el enredo y demostrar la sustitución de hojas,

gracias a la experiencia del maestro tipógrafo Pedro Sáenz, de la imprenta Bailly-Baillière, según lo hago constar expresamente en el libro donde recogí mis investigaciones.

Hay ocasiones en que, por excepción, la errata resulta en bien de la obra. Cuenta la fama que el gran Malherbe aceptó una vez la errata de imprenta que, al sustituir una "Rosela" con mayúscula por una "rosa" con minúscula, mejoraba notoriamente uno de sus más célebres poemas: "Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses" (el original decía: "Et Roselle a vécu ce que vivent les roses"). En mi modesta experiencia, yo me he visto en el caso de adoptar por buenas tres erratas. En un verso de nueve sílabas: "De *nívea* leche y espumosa", la imprenta me hizo decir, lo que era más conforme con la medida y más expresivo y sabroso: "De *tibia* leche y espumosa", tanto más propio cuanto que se trataba de leche recién ordeñada. Otra vez, la casualidad me corrigió el verso: "*Más* adentro de la frente", por éste, mucho más sugestivo: "*Mar* adentro de la frente". Y otro por fin, al hablar de la transformación del estilo histórico causada por el descubrimiento de América, donde yo decía: "La historia, obligada a *describir* nuevos mundos", me hicieron decir: "La historia, obligada a *descubrir* nuevos mundos", lo que tiene mucho más movimiento.

No conozco caso más agudo de la errata fecunda que el que cuenta Valery Larbaud. Cierta vez, encontrándose en Nantes, leyó en un diario parisiense la noticia de la próxima aparición de un libro suyo compuesto de tres novelitas. Según el diario, una de las novelas llevaría por título: *Rldasedlrad les dlcmhypbgf*. Larbaud tuvo el coraje y el ingenio de aceptar la burla del linotipo empastelado, y aunque no escribió la novela que se le atribuía, sí un breve ensayo para descubrir algún sentido posible al disparate y analizarlo como un criptograma. Este tanteo en el misterio lo llevó a imaginar que acaso se trataba del viaje en ferrocarril de una dulce mujer eslava llamada Rilda o Rulda, experta en tañer el "dulcimer", instrumento que aparece en cierto poema inacabado de Coleridge. Por desgracia el viaje paraba en una catástrofe. A menos que 'b–g! f–!" fueran injurias esquemáticas en que se expresaba la cólera de la máquina, obligada

por el hombre a imprimir palabras e ideas que no eran las suyas.

Hay otro caso paradójico de la errata que consiste en la corrección inoportuna. Quise una vez contar en una revista el martirio de la esposa de un escritor, habituada a perseguir las erratas, que no podía escucha la misa con devoción porque la mano del Diablo se había insinuado en su libro de oraciones. En tal libro —*Horas piadosas*, T. Tenconi, Milán— hay horrores como éste, página 21: "Dejadme unir, Señor, en nnos mismos sentiwientos o intención con vuestro ministrr para ofréceros la preciosa víctima de mi salbación. Si me ubiera sido otórjado, etc."

Ahora bien: al transcribir el trozo anterior, la imprenta me corrigió todos los errores, con lo cual mi relato perdió todo sentido, y le tomé tal odio que ya no he querido después recogerlo en libro.

Esto me recuerda lo que aconteció a José Moreno Villa en cierto semanario mexicano. Para ilustrar un artículo en que observaba el aspecto de barcos en resaca que ofrecen las iglesias y viejas mansiones de nuestra ciudad, a efectos de los hundimientos causados por los terremotos y el subsuelo blando —que los geólogos llamarían inmaturo—, acompañaba una serie de fotografías que hacían competencia a la torre de Pisa: campanarios fuera de plomada, veletas torcidas, palacios con el zaguán gesticulante o media ventana enterrada. Y el encargado de componer la página, creyendo hacerlo muy bien recortó las fotos y las arregló convenientemente, de modo que todo lo puso en equilibrio académico y desbarató el efecto terrible de la realidad.

Y basta de anécdotas.

Por lo demás, la colaboración de las artes gráficas con la creación literaria tiene alcances más hondos. Y ante todo, a ella se debe la socialización, el derrame general de cuanto es expresión de nuestros pensamientos, de cuanto se traduce en letras, de cuanto es literatura. Antes de la imprenta, puede decirse que la literatura se comunica a título de favor especial entre unos cuantos escogidos. Algo semejante a lo que hoy acontece con esas cadenas anónimas, más o menos intencionadas, que se transmiten los ociosos en copias de

máquina al papel carbón. Pero aún hay más: la representación visual de la letra impresa refluye a su vez sobre la psicología del escritor. Hay escritores que reservan para las pruebas de imprenta todas las correcciones de estilo, porque se sienten incapaces de percibir nítidamente lo que redactan, mientras no lo ven en letras de molde. Y ¿cómo negar que el poema mismo, cuando pretende dibujar cruces, jarrones y monumentos —moda de otras épocas que hemos visto resucitar en la nuestra bajo el nombre de "caligramas"— más bien es obra del tipógrafo y no del poeta que lo firma? Esto nos hace recordar las breves poesías que el árabe suspendía al muro, a la vez como un adorno material y como un consejo de acción o de contemplación. Y esto nos lleva a formular este "sloka": "Acércate a los que te llaman, pero retírate a tiempo y da las gracias, porque es preferible cerrar la boca antes de que tus oyentes comiencen a abrirla, a bostezar y a contar las páginas de tu discurso."

Continuad por donde vais. Cuidad de que nada empañe ese espejo del alma nacional que son nuestras artes gráficas. No permitáis que aparezcan todos los días libros y periódicos donde se escriben con "z" la palabra "través" y la palabra "atravesar", y a "echar" se le echa sobre las espaldas la horrible corcova de una "h".[4]

México, 1940 *

[4] Nos alargaríamos indefinidamente si añadiéramos la lista de errores prosódicos, sintácticos y gramaticales en general puestos ahora en circulación por los "locutores" de radio.

* *La Prensa,* Buenos Aires, 30 de marzo de 1941 [con el título "Para una asociación de tipógrafos". Nota ms. de A. R.].

LAS JITANJÁFORAS[1]

I

PARA agradecer los *Poemas en menguante*, de Mariano Brull, le escribí así: "¡Feliz usted que vive entre seres nobles y encantadores, rodeado de sus Jitanjáforas y sus bellos versos, y acompañado de sí mismo." Mi Ángel de la Guarda, que me veía escribir, preguntó en voz baja: —¿Qué significa eso de jitanjáforas?— He querido contestarle con estas líneas.

En *Los cigarrales de Toledo,* Tirso de Molina hace pasear, por la Vega, a Irene, "de verdegay vestido y alma", y a Serafina, "de negro uno y otro". Mi encuentro con el verdegay me produjo tal embrujamiento, que suspendí la lectura y salí a contarlo a los amigos, y anduve dos o tres meses queriendo fabricar y comer pastillas y grageas de verdegay, que se me figura una menta, pero todavía más fragante.[2]

Pues una emoción semejante debo al "verdehalago" de Mariano Brull. Aunque el verdehalago no es dulce: tiene un sabor suavemente ácido y sobrio, y la "a", la "ele" y la "ge" (y hasta la "hache" secretona) le dan una metálica frigidez de agua en "termo" Copio aquí el poema en cuestión, para que podamos entendernos.

VERDEHALAGO

Por el verde, verde
verdería de verde mar
erre con erre.

[1] Publiqué "Las Jitanjáforas" en la revista *Libra*, Buenos Aires, invierno de 1929 (número único); "Alcance a las Jitanjáforas" en *1930: Revista de Avance*, La Habana, 15 de mayo de 1930; y algunas notas complementarias en mi correo literario, *Monterrey*, Río de Janeiro, junio [Nº 1, p. 7] y octubre de 1930 [Nº 3, p. 7]. En este ensayo procedo a una refundición de aquellos textos para darles cierta unidad.

[2] No conozco la monografía de S. G. Morley, "Color symbolism in Tirso de Molina", en *Romanic Review*, VIII, 1º, pp. 77 y *ss.* Me figuro que toma en cuenta la afición al verde. También en *Los cigarrales* el caballero que se acerca a Toledo lleva verdes "aderezos de monte".

Viernes, vírgula, virgen
enano verde
verdularia cantárida
erre con erre.

Verdor y verdín
verdumbre y verdura.
Verde, doble verde
de col y lechuga.
Erre con erre
en mi verde limón
pájara verde.

Por el verde, verde
verdehalago húmedo
extiéndome. Extiéndete.
Vengo de Mundodolido
y en Verdehalago me estoy.

Ciertamente que este poema no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas, casi.

—Bien; pero ¿y las jitanjáforas?

—Poco a poco. Los ángeles no se impacientan.

¡La verdad es que en el taller del cerebro se amontonan tantas virutas! De tiempo en tiempo, salen a escobazos por la puerta de las palabras; pedacería de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema: necesidad que algunos confunden con la inspiración. Andamos en las fronteras de la ecolalia. No hay que temblar. Yo me he acercado, y aseguro que nada grave sucede. He de confesarlo todo: conservo por ahí, en secreto, algunos "guiñapos malditos de una frase absurda", como se quejaba Mallarmé acosado por el duelo de la inexplicable Penúltima (*Le démon de l'analogie*). En mi pequeño museo psicológico poseo algunas de estas curiosidades, de que luego he de dar ejemplos.

—Estas locuras, que confinan con la imbecilidad, están muy bien. Muchos poetas se conformarían con eso. Estas explosiones subjetivas no causan el menor daño, sean efecto

del candor, de la perversidad literaria o aun de la sublimación sexual. Pero ¿y las jitanjáforas?

—¡Paciencia, paciencia! Los ángeles que se impacientan se caen del cielo.

II

Jehová se aburría divinamente.

—Me siento poeta —dijo al fin—. Sea la luz.

Y fue la luz. Y fueron creados tierra y cielos, las aves, los peces, los camellos, y el hombre. Adán recibió el encargo de denominar algunos entes secundarios de la creación; desde luego, los animales. Cuando acabó de nombrarlos todos, siguió a su vez creando objetos nuevos con la palabra. Y Jehová observó:

—Atajemos a Adán. De otra suerte, el mundo será pequeño para tanta creación y el continente menor que el contenido, lo que significaría una peligrosa anticipación sobre mi lógica de extrema izquierda que, como lo mejor de mí mismo, dejo para el final.

Y como ya no se podía detener el ímpetu léxico de Adán, Jehová castigó algunas palabras, dejándolas como barcos vacíos o señalándolas con la recelosa bandera negra. De aquí el ripio que no engendra, y el enigma que no concibe aunque vive hinchado de nada ("lleno de todo lo que no es sustancia", hubiera dicho Gracián).

La palabra había alcanzado ya un temeroso atletismo cósmico. Su don de captación era en ocasiones absoluto. De aquí la magia, en que la fórmula oral gobierna el fenómeno. De aquí el hermetismo: quien posee el nombre del dios posee al dios. Hay identidad entre el nombre y lo nombrado. Quien sepa mi nombre sustancial, ése dispondrá de mí a su antojo. Se explica el seudónimo; se explica la ocultación del patronímico en el que cae preso. Ivonne, Germaine, Georgette se resisten siempre a decirnos cómo las llaman en su pueblo y en la santa casa de su madre. El nombre de guerra permite el desliz subrepticio desde la familia hasta el teatro. El nombre de religión es la escapatoria del siglo.

Luego conviene a la policía del universo que haya un lí-

mite, un momento en que la sobresaturación de energía haga estallar el fulminante de la palabra, un tabú que obligue a callar los vocablos demasiado potentes. Los términos sagrados no pueden enunciarse sin que sobrevengan catástrofes. No jurarás el nombre de Dios en vano. El verdadero nombre de Roma, el verdadero nombre de Alá son secretos, perdidos ya por la incuria de las generaciones, poseídos antes por escasos privilegiados que conocían los métodos de manejarlos sin peligro. El horror al nombre recóndito tiene raíces milenarias. Se puede nombrar a Elohim, no al ser absoluto, que haría saltar el universo. "Jehová" no es nombre, es sólo apodo, es un tetragrama elusivo que escamotea o soslaya la realidad: Y–H–W–H; clave convencional para aquello que sólo es lícito aludir de lejos, y que no podría pronunciarse, ni escribirse ni leerse directamente. Cuando los hebreos encontraban esas cuatro letras, decían algo vago como "el Señor". Más tarde, al desaparecer el pudor escriturario, se inventó una lectura equivocada o aproximada del tetragrama: "Jehová". Como vestigio de la interdicción primitiva, las lenguas civilizadas han seguido hablando de "el Señor".

En suma: que unas palabras crean, otras ni crean ni destruyen, y otras destruyen a fuerza del mucho crear. El vínculo del derecho formulario sólo se produce cuando se enuncian bien las cosas: ni más allá, ni más acá. La creación literaria está en hablar o escribir bien: no crea todo el que habla o escribe. Y aquí asoma la crítica, palmo de narices a la creación.

III

De suerte que la palabra nos fue dada, primero, para apoderarnos de los objetos. Pero ya antes de esta etapa, presentimos una prehistoria lingüística que Adán nunca nos confesó: un raudo zumbido articulado que precede a la sintonización lógica y que —acercando el oído— todavía se escucha en el caracol del lenguaje. Ahora bien: después de la palabra, comenzamos a abusar creando con ella nuevos entes, nuevos "ontos". Y a esto propiamente se llama crea-

ción; en griego: poesía. Juntando los nombres de dos objetos que no se dan juntos por sí solos, los pobres objetos quedan atados por el conjuro verbal, sean centauros, sirenas, dragones, heroicidad o verso: mitología, ética, métrica. Horacio, en su epístola del *Arte poética*, aconseja no desbocarse lanzando al mercado de la imaginación nuevas confusiones de especies, propia precaución policial. Paul Valéry, en su *Breve epístola sobre el mito*, explica:

> Mito es el nombre de aquello que no existe o no subsiste sino fundado, como causa única, en la palabra. No hay discurso por oscuro que sea, no hay conseja absurda ni conversación tan incoherente a los que no podamos, al cabo, atribuir algún sentido... Todo nuestro lenguaje está hecho de breves y fugaces sueños; y lo que de veras asombra es que a veces logramos construir pensamientos singularmente justos y maravillosamente razonables... Aun los que pretenden haber ido hasta el polo, lo han hecho empujados por motivos inseparables de la palabra... Todo instante cae a cada instante en lo imaginario... Lo falso sostiene a lo verdadero; lo verdadero tiene a lo falso por ascendiente... ¿Qué sería, pues, de nosotros sin la ayuda de lo que no existe?

Cierto, oh dulce maestro de la rue de Rome, que un lance de dados no abolirá nunca el azar. Pero adviértase: este dado de las palabras que ahora estamos jugando, acaso tentando a Dios con ello, no sólo tiene seis caras, sino miles: dado ojo de mosca en que cada diminuto plano lleva, a la ventura, inscrita otra probabilidad, o mejor dígase otra intención: "Toute pensée émet un Coup de Dés".

Dijo el humorista que si diez millones de monos teclearan durante diez millones de años en diez millones de máquinas de escribir, alguno de ellos acabaría por escribir el *Discurso del método*. Dijo el sofista que arrojando letras al azar acabaríamos por componer la *Ilíada*. ¡Desacatos a la policía del universo! Salvador Díaz Mirón, con mejor acuerdo, solía aventurar, entre el coro atónito de sus admiradores, esta sugestiva semi-idea:

—Si compongo en caracteres de imprenta una página del *Quijote*; si luego desordeno los tipos y los voy arrojando al suelo, encontraré millones y millones de arreglos casuales;

pero nunca ¡nunca otra vez! la casualidad podrá rehacer el trozo de Cervantes. *Luego Dios existe.**

El cálculo de probabilidades, estadísticas de lo infinito, viene así a darnos contra los muros de la omnipotencia divina, o más bien, nos abre atisbos sobre las confusas lontananzas de Dios. Y el lenguaje es, sin embargo, una función tan misteriosa, que de cada lance de dados —aunque las palabras sean absurdas, aunque las combinaciones de letras sean caprichosas— se levanta un humo, un vaho de realidad posible. Con el azar nunca aboliremos el azar: no recompondremos el *Discurso* ni el *Quijote*, entre otras cosas porque el pasado no es reversible. Pero, por evolución semejante a la biológica, del mismo azar puede desprenderse lentamente, a modo de exhalación, esa nube que poco a poco enfrían los siglos, hasta cuajarla en una solidez palpable, familiar y casera. ¿Os habéis detenido a pensar en la inmensa avenida de azares, de hallazgos fortuitos, de mitologías errabundas, de supersticiones aberrantes, que se descubren al modesto relámpago de cada fósforo encendido?

Hay horas en que las palabras se alejan, dejando en su lugar unas sombras que las imitan. Los rumores articulados acuden a beber un poco de vida, y se agarran a nuestra pulpa espiritual con voracidad de sanguijuelas. Sedientas formas transparentes, como las evocadas por Odiseo en el reino de los cimerios, rondan nuestro pozo de sangre y emiten voces en sordina. Quien nunca ha escuchado estas voces no es poeta.

IV

(MITOLOGÍA DEL AÑO QUE ACABA)

Siempre la rueda del año trae montados unos cuantos diablos giratorios. Jinetes hechos de tiempo puro. Cuajarones que la nada deja allá abajo, en el fondo de sus vasijas, de tanto posarse y aburrirse a solas. Cada uno de nosotros se derrama hasta la prehistoria, violando censuras y rompiendo candados. Somos un embudo que absorbe y junta quién sabe

* [Cf. "Unas palabras de Díaz Mirón", Nº 53 del 1er. ciento de *Las burlas veras*, México, Tezontle, 1957, pp. 98-99.]

qué flujos mitológicos. Nos visitan larvas de que apenas somos responsables. Por ellas, y a través de ellas, nos deshacemos hacia los abuelos terribles de la cueva de piedra, hacia el tierno Adán que sentía —en sueños— florecer su costilla.

Trazad, la noche de San Silvestre, una raya teórica en la conciencia, y veréis qué siega de fantasmas. Tal será nuestra mitología del año que acaba. No son ya creaciones literarias, de esas que a guisa de pararrayos la pluma provoca, de esas que el oficio ejercita, no. Ni figurines mandados hacer para el escaparate del poeta, no. Son huéspedes ociosos del alma, hongos de la pesadilla. A veces, en medio de la conversación, sin que nadie sepa, los aludimos de pasada como a pecados conocidos. Nadie nos entiende. Sonreímos. Somos generales de un profundo ejército de sombras. No hay que disimularlo más.

En este suelo movedizo brota, como flor verbal, la jitanjáfora. A esta luz, también se la puede entender como una manifestación de la energía mitológica, nunca ahogada del todo, felizmente, por el lenguaje práctico.

V

Ya previamente desazonadas por esta fértil excursión, podemos volver a las jitanjáforas, de que el *Verdehalago* nos dio un pregusto.

Miguel Ángel Osorio, o Ricardo Arenales, o Porfirio Barba Jacob —poeta de múltiples nacionalidades, múltiple psicología y nombre cambiante, que ya en esto solo nos revela su conciencia de la casualidad lingüística— recordaba haber compuesto de niño, sin darse cuenta clara, este arreglo silábico que, en sus momentos de rebeldía o de iracundia contra las normas, se sorprendía recitándose a solas:

La galindinjóndi júndi,
la járdi jándi jafó,
la farajíja jíja
la farajíja fo.
Yasó déifo déiste húndio,
dónei sópo don comiso,
¡Samalesita!

Así, desde la alegre "galindinjóndi" hasta la trágica y salomoniana "samalesita", corría la escala de la ira infantil. Conozco otro peán de la cólera, que bien podemos llamar jitanjafuria. Solía recitarlo un niño, como venganza simbólica contra las diabluras que, sólo por el gusto de oírlo, le hacían sus hermanos. El estribillo era éste: "¡Chunda, chacunda, chacunda, chacunda!" No se puede ser más expresivo. El niño cultivaba así, en su propio ser, las ondas coléricas, como el faquir procura las serenidades del éxtasis respirando con grave voz la sílaba mágica: ¡Omm!

Pues bien: eran los días de París. Toño Salazar solía deleitarnos recordando el peán de Porfirio Barba Jacob y lo recitaba sin un solo tropiezo. Es posible que de aquí partiera el intento de Mariano Brull. Antes de traerlo a su poesía, le dio una aplicación traviesa. En aquella sala de familia, donde su suegro, el doctor Baralt, gustaba de recitar versos del Romanticismo y de la Restauración, era frecuente que hicieran declamar a las preciosas niñas de Brull. Éste resolvió un día renovar los géneros manidos. La sorpresa fue enorme y el efecto fue soberano. La mayorcita había aprendido el poema que su padre le preparó al caso; y aceptando la burla con la inmediata comprensión de la infancia, en vez de volver sobre los machacones versos de párvulos, se puso a gorjear, llena de despejo, este verdadero trino de ave:

Filiflama alabe cundre
ala alalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera

Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófara
zumbra ulalindre calandra.

Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di desde entonces en llamar las Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal. Todos, a sabiendas o no, llevamos una jitanjáfora escondida como alondra en el pecho.[3]

[3] La palabra "jitanjáfora", casualmente, va bien con metáfora, de la que

VI

Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico, todo lo cual estamos perdiendo, como quien pierde la sensación fluida del agua tras mucho pisar en bloques de hielo. Una vez que descubrí mi sonaja, encontré que cada día daba nuevos sones y no me resolví a abandonarla. En suma, me he puesto a coleccionar jitanjáforas. Como publiqué algunas de las observaciones anteriores y una parte de mi muestrario en varias revistas, la reacción no se hizo esperar.

Recibí comunicaciones de distintos países; recibí también confesiones de jitanjáforas vergonzantes, que algunos guardaban en secreto y, no encontrando el modo de justificarlo racionalmente, no se habían atrevido a sacarlas a la luz del día. Entre estas confesiones, algunas me sonaron a hueco, a fabricación a posteriori. Y esto fue la porción enfermiza de mi cosecha. Como quiera, estas falsificaciones revelaban el ansia real de jitanjaforizar. Un corresponsal porteño me aseguraba que a los diecisiete años había hecho jitanjáforas en prosa, y se atrevía a comunicarme esta jitanjáfora en verso "que tenía por ahí escondida y avergonzada":

Vilichumbito de papagaya
lastirilinga de miñantay
trabuquilindo, lindo, lindoli
la papagaya de muranday.

Ajenjilima naranjoalma
turbicelada de marmorei
jijinfalema fanfiridoy
de la alegría de verdolei.

Se ofrece una duda, y ella nos introduce en una nueva senda: la crítica de la jitanjáfora. ¿Creéis sinceramente que ésta es una jitanjáfora anterior a mis notas? Bastan para infundir sospechas la asociación meramente exterior del papagayo, el ajenjo, la lima, la naranja y el alma, tan de otros climas, tan antillana al parecer, tan derivada acaso de Ma-

viene a ser nuevo sesgo, y se presta a derivaciones fáciles, como la jitanjafuria propuesta y la jitanjaforia o acceso y flujo de jitanjáforas.

riano Brull; y ese "verdolei" que recuerda el "verdegay" y el "verdehalago".

Otros adoptaron sinceramente mis inspiraciones. Así, el argentino Ignacio B. Anzoátegui se lanzó de frente a la jitanjáfora, y comenzó con una donosísima, "de la Reyna Isabel de Francia, ausente del Rey Felipe nuestro señor", en que demostró el dominio de las reglas del juego. Hasta me demostró haberlo entendido mejor que yo, en su "Nuevo Código del jitanjaforizar" (*Número*, Buenos Aires, 1930). Y cuando dijo, en el versículo 9: "En cada corriente de aire hay repartidos ángeles y jitanjáforas", yo tuve la súbita visión de que las jitanjáforas son un transporte de la electricidad atmosférica, y me pareció ver a Theremin, aquel descubridor ruso que, con pases magnéticos y ademanes, hacía zumbar un aparato de radio y arrancaba la música implícita en el espacio, como quien está cazando mosquitos. Anzoátegui me envió después la "Jitanjáfora de la Capital del Reyno en la llegada del Príncipe Heredero", que es toda una "caricatura seria" de aquella poética en que colindan el gongorismo y el rubenismo. Desde el primer verso: "Cimbre en la urdimbre de sombras la escolta de mimbres", me hacía pensar en ciertas burlas de Quevedo ("Si bien el palor ligustre / Desfallece los candores") que, burlas y todo, también resultaban, a fuerza de afinación estética, una caricatura seria de los excesos culteranos. Sobre el arte de la caricatura seria —lo que son, para el dibujo, los retratos de Toño Salazar— nos está faltando una doctrina.

Después vino la "fantomima jitanjafórica" del guatemalteco Miguel Ángel Asutrias, *Émulo Lipolidón.*

Éstos son los Adelantados de la jitanjáfora en tierras de América.

Salvador Novo, por aquellos días, había llegado también a la jitanjáfora, en cierto poema "sin palabras", aunque tengo la impresión de que recorrió el camino por su cuenta.

En todo caso, el vocablo hizo fortuna, como nueva designación genérica. Así Luis Cané habla, en sus poemas, de la "vacía jitanjáfora". Y Arturo Capdevila, en su exposición del *Gay Saber* (La Plata, 1937), tras de presentar el desfile de la poesía desde "el tiempo alucinado" hasta

nuestros días, recoge con una sonrisa la teoría de la jitanjáfora, considerándola como un esfuerzo hacia la salud, y honrándonos con este precioso epíteto: "Demonio de Esculapio".

Marcel Brion (*Les Nouvelles Littéraires*, París, 26 de octubre de 1929) no ha querido desoír el eco lejano de la jitanjáfora disparada por mí desde Buenos Aires, y comenta así: "He aquí un paso más en la senda de la poesía pura, que a nosotros nos había llevado solamente hasta *La fille de Minos et de Pasiphaë.*"

Por último, hubo sus burlas de buen estilo. Y abrigo la certeza de que fue Genaro Estrada quien, desde México, y por la respetable vía de la All America Cables, Inc., me envió este cablegrama: "Alicandórica Vórtice Aprisco Suboy Centendura Volígera Floma damnificados de ayer Climax Climax", que, siendo una jitanjáfora más, remedaba el estilo de nuestros mensajes diplomáticos en cifra.

VII

Amontonar simplemente los ejemplos conduce a la confusión. Varios criterios de clasificación pueden intentarse, y ellos se entrecruzan sin remedio. Hay que ensayar alguno, a riesgo de transformar estas notas en un mero repertorio, en vez de un conjunto orgánico. Cualquiera clasificación sirve de paso para mejor dibujar la teoría.

El primer criterio que se ofrece divide las jitanjáforas en dos familias, según su grado mayor o menor de inconsciencia: 1º la jitanjáfora candorosa; 2º la conscientemente alocada. La primera es la jitanjáfora pura; la segunda es maliciosa e impura. Pero la segunda representa una supervivencia del mismo impulso anímico que produjo la primera. Además, es la que aquí nos interesa, por ser expresión propiamente literaria. Despachemos la primera apresuradamente, a manera de introducción.

La jitanjáfora pura es de carácter popular, y muchas veces infantil. Posee una nota colectiva, social, y se sumerge en el anonimato del folklore. Ignora sus propias virtudes, y sube sola hasta la superficie del lenguaje como una burbujilla del alma. Muy bien puede ser una explosión individual,

como las jitanjafurias citadas, que acaso están en el origen de ciertas injurias e interjecciones; pero nunca aspira a la autoría, al mérito de creación individual. Se caracteriza en general por su mayor emancipación de los moldes lógicos y lingüísticos. A tal grado, que a veces resulta complicado el traducirla en escritura. Y como frecuentemente se acompaña de tonadas o sonsonetes, sólo una transcripción musical lograría captarla. Acontece aquí, aunque en menor grado, lo que con el relato de los sueños: traducidos al lenguaje, pierden su atmósfera, pierden la evanescencia de unos entes en otros, pierden la ubicuidad de las formas, la contradicción o la inconsistencia del principio de identidad, la conjugación de espacios y series temporales, etcétera. Acontece aquí, aunque en menor grado, lo que para la interpretación musical del canto de los pájaros, en que hay que mezclar las notas y los ruidos bucales.

VIII

La jitanjáfora pura se divide a su vez en tipos empíricos:

1º *Signos orales que no llegan a constituir palabra*: Pueden ser señales para el hombre: el "psht" o "cht" que llama o impone silencio. Pueden ser señales para el animal: el "bs-bs" con que se llama al perro, o se le ofrece amistad si inspira desconfianza; y el "¡júchila!" mexicano o el "¡chúmbale!" argentino con que se le lanza contra el adversario. A veces, estos signos ascienden hasta la palabra: el "bicho-bicho", de vocales cerradas, con que se llama al gato. A veces pretenden la armonía imitativa: el "pío-pío" para los pollos, que los franceses dicen "petit-petit", según testimonio harto conocido del *Chantecler*. Las voces con que el jinete, el conductor o el arriero se hacen entender por el animal de montura, de tiro o de carga, entran en esta categoría: "arre, jo, hucho-jo, huesque, hóchiquis". El "ceja" ya es toda una palabra; y el "eye" parece transformación de "buey".

2º *La pretendida onomatopeya siempre ilusoria*: Basta recordar que nosotros imitamos el trueno diciendo: "pum", y los chinos, diciendo: "tel". Hasta el carraspear pretende imi-

tarse. Y Genaro Estrada se burlaba, proponiendo un paso de comedia en que al "¡ejem! ¡ejem!" de un personaje contestara el "¡pchut! ¡pchut!" de otro. Sólo conozco otro intento más original: en los "Diálogos y palabras", de Ricardo Güiraldes, Don Nemesio contesta todo lo que le dice Pablo Sosa con estos ruidos: "Hm, m... hm".* Muy feliz la invención de Arturo Uslar Pietri en *Las lanzas coloradas*: "Los caballos planeaban, ¡zuạj!, y se iban de boca por el pantano." De una onomatopeya nace el nombre infantil del perro: el "gua-guá", y el de la vaca: "mú"; y aun los verbos que indican los ruidos animales pretenden ser onomatopéyicos: aullar, bufar, crascitar, crotorar, graznar, gruñir, maullar, parpar. Lucilo oye decir "Rrr" al perro bravo donde otros oímos "Grr". No todos están de acuerdo en que el rebuzno del asno diga "Hi-han". Nadie disputa el "cri-cri" del grillo. La canción infantil sobre la rana anda en varias versiones: "Cro cro-cro cantaba la rana" y "Zun zun-zun cantaba la rana"; equivalentes a la brasileña: "O sapo Curú—Na beira do rio." Hemos mezclado motivos populares con citas literarias, porque ellas completan la descripción.

3º *Interjecciones que no llegan a la palabra, aunque se las declina en cierta manera*: "Uju, újule; epa, épale". En la canción popular: "¡Upa y upa y upa y apa! Dicen los de Cuernavaca..." Muchas proceden de abreviaturas o eufemismos para no decir la palabra soez. Son parientes de la jitanjafuria.

4º *Lo que hablan los pájaros*: También aquí la imitación del canto suele determinar el nombre: el tero argentino, que antes se llamó el teru-teru; el bichofeo argentino que el brasileño oye de otro modo, puesto que le llama el "bem-te-vi". El habla de los pájaros ha sido imitada por el pueblo, por los naturalistas y por los poetas. Por lo pronto, sólo consideramos la imitación popular. La paloma: "Acurrúcate aquí", "Currucutucú-cú-cú". La tórtola: "Cúu-cúu cúu-cúu"; y en francés, según Paul Claudel (*Conversations dans le Loire-et-Cher*): "Je ne ponds pas, je couve". La paloma tunera de Nuevo León canta: "Comer tunas, comer tunas". El rui-

* [El primero de los *Seis relatos* de Güiraldes, que Alfonso Reyes editó en Buenos Aires, 1929, como Nº 1 de los "Cuadernos del Plata".]

señor de Colombia: "Cotorrito perdido por la catapira, catapira, catapíis, píis." El gallo cambia también de idioma: en español quiquiriquí; en francés, cocoricó (o dos veces "Cocteau", según dice aquel presuntuoso); en alemán, kickeriki; en inglés, y consta en *The Tempest,* Cock–a–doodle–doo, u otra fórmula que prefiere el gallo de Rostand; en turco, cucurucú. Otros hacen fuga de vocales k–k–k–k–; y otros fuga de consonantes: I–i–i–o.[4] Motivo popular que todos los niños conocen, égloga de Navidad imitativa:

> EL GALLO.—¡Cristo naciooó!
> EL BORREGO.—¡En Beleeén!
> EL GUAJOLOTE.—¡Gordo, gordo, gordo, gordo!

Los amaestradores de loros, aprovechando la comicidad de la "erre" psitacósica, suelen enseñarles a repetir muchas jitanjáforas.

5º *Jitanjáforas de la cuna*: Canción de arrullo: el rorrororro que imita el runrún adormecedor; canción de acallantar; primeras escalas orales: "Pon–pon–tata". La canción de cuna suele desplegarse en canciones de rico lirismo. Y como los mitólogos son capaces de todo, recuerdo a uno que, con la manzana que se le perdió al niño y las dos manzanas que vamos a cortar a la huerta ("una para el niño y otra para vos"), hacía portentosos "cubiletes" entre la escena de primitivo de la abuela Santa Ana y el Niño Dios, el cuadro de la manzana bíblica a lo Tiziano, y el del Jardín de las Hespérides a lo Rubens. José Moreno Villa (*Cornucopia*) da la transcripción aproximada de ciertos arrullos de Pátzcuaro, en que el efecto jitanjafórico se aumenta por el exotismo de la lengua indígena: "Es ga–ti–tú, gu–ti–dei, gu–ti–dei, gu–ti–mai–ka."

6º *Glosolalias pueriles*: juegos, corros, ejercicios de dicción y de retención. Desde luego, las series aritméticas, enumeraciones y eliminaciones que los franceses llaman "comptines". Unas son de mero disfrute aritmético o cuentan por contar: "Una, la luna; dos, el sol"; "la gallina papujada"; "una niña—muy bonita", cuyo único objeto es contar hasta

[4] A. R., "De la lengua vulgar", en *El cazador,* Madrid, 1921 [*Obras Completas,* III, p. 147, y en "Adán y la fauna", de *Marginalia,* 2ª serie, México, Tezontle, 1953, pp. 120-125].

dieciséis pies métricos. En francés: "Une poule—sur un mur"; y creo que, en italiano, una que dice más o menos: "Bajo el emparrado—nace la viña." Otras cuentan a los compañeros del juego, o escogen a uno, o van imponiendo a todos, por turno, una penitencia, o escogen la mano de la suerte: "Mi padre, mi madre, me dicen que en ésta"; "Tin-marín, de-do-pingüé"; "De una de dola-de tela canela". Leopoldo Lugones, que en tiempos se divertía en recopilar estos sonsonetes con Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, me comunicó varios que se oyen en la Argentina: "Unillo, dosillo, tresillo, cuartana, olor a manzana"; "Una, dona, trena, catena"; "Una, doli, truá"; "Lori, bilori"; "Pin, pín, Serafín"; "Sesta, ballesta, Martín de la cuesta". Los amigos de la revista *Atenea* (Santiago de Chile, febrero de 1931) me llamaron la atención con un cascabel de jitanjáforas "hacia aquel lado de la cordillera", en tanto que podían decirme al oído "otras de mucha picardía y poco recato". Entre las publicadas por ellos, el corro de doblar la pierna: "Pin, pin, sarabín" (otra versión de la fórmula argentina); el tema de Paco Ladrón (apodo del guardián público): "Ene, tene, trí". En inglés: "Eeny, meeny, miny, mo. Catch the nigger by the toe." En francés: "Am, stram, gram — Pic et pic et colégram — Bour et bour et ratatam", y otras que, de entre las mil ochocientas que ha coleccionado, entresaca Jean Baucomont en "Les formulettes enfantines" (*Les Nouvelles Littéraires*, París, 11 de julio de 1931). Algunos más, mezclados con invenciones del recopilador, en W. S. Gilbert, *Bab-Balladas* y, en general, en las colecciones inglesas de "Nursery" y "Nonsense Rhymes". Entre los sonsonetes meramente rítmicos y tonadas de corro, el "materilerileró"; la argentina: "Catatumba- catatumba- ¿Qué es aquello que relumbra- Debajo de aquella mesa?- Si no fuera la marquesa- Te cortaba la cabeza- Con la espadita dorada- Que me dio la camarada"; la ronda chilena: "monseque, la culeque" y su variante argentina: "A la lata, al latero"; la que canta Minne en *L'ingénue libertine* de Colette: "J'ai du di - J'ai du bon - J'ai du dénédinogé - J'ai du zon, zon, zon - J'ai du tradéridéra." En el *Vocabulario* del Maestro Gonzalo Correas, siglo XVII, estos modillos viejos "Chape, chape"; "Ñafe, ñafe, ñafete—ñifi,

ñafe"; "Haciendo guizogue a mula o jaca: ñiqui, ñiqui, no hay cebada." [5]

Entre los cuentos que se cuentan, el del "Gato con los pies de trapo"; el de "La buena pipa". Este tipo puede compararse hasta cierto punto con el "Nonsense" inglés. Pero las verdaderas rimas de disparate en castellano más bien pertenecen al género culto, lo mismo que nos suenan a culto los más difundidos "nonsenses" ingleses. Los dejamos para más adelante.

Ejercicios de dicción y trabalenguas: "El Arzobispo de Constantinopla", el "Triple trapecio de tripa", el "Jaime bájame la jaula", hecho para la desesperación de los extranjeros no habituados a nuestra fonética; los juegos franceses: "Ceuv–ci sauci–sons–ci" y "Dinon dina du dos d'un dindon d'Inde", que hicieron veces de la piedrecita de Demóstenes para soltarle la lengua a Sarah Bernhardt. La función pedagógica se acentúa en los juegos ortográficos: "Allá se lo haya el aya si no halla al niño debajo del haya".

Ejercicios de retentiva: "El castillo de Chuchurumbel"; el "Chivito" que recitaba Berta Singerman; el que compuso Foote para uso de Macklin (aunque éste sea de origen culto): "So she went into the garden to cut a cabbage-leaf to make an applepie" (Marcel Gauthier, o sea R. Foulché-Delbosc, "De quelques jeux d'esprit", en *Revue Hispanique*, París, 1915).

7º *Brujería, ensalmos, magia, conjuro.* La invocación a Santa Elena de la Cruz para que el ingrato vuelva a los brazos de la desdeñada; las fórmulas afrobrasileñas de las macumbas.[6]

J. Rouge, en su obra sobre el folklore de la Turena, cuenta del mal de ojo para recién casados. "Los fascinadores de cónyuges —dice— son temidísimos en la región. Los sacristanes pasan por anudadores. He aquí cómo se practica el nudo de agujeta: cuando el novio se levanta para escuchar el Evangelio, el anudador empieza a echar nudos en una cuerda diciendo: «Nobal, Rival, Vanorbi». Tantos nudos haga y cuantas veces repita mentalmente el conjuro, otras

[5] Ver el de Rodrigo Caro en "Marsyas o del tema popular" [el segundo ensayo de esta obra, pp. 67-68].

[6] Entre otros muchos ejemplos, ver Afranio Peixoto, *Missangas*, S. Paulo, 1931, sobre tonadas populares y ensalmos curativos en el Brasil.

tantas fracasará la consumación del matrimonio. Y esto puede durar años. Y si se pierde o pudre la cuerda, los añudados mueren entre atroces dolores". Aquí caben todos los dichos con o sin gesto para echar a perder una jugada, una hazaña deportiva, etc.

Las canciones de brujas, como el "Lunes, martes, miércoles tres", del cuento del "Domingo siete"; la que trae Valle-Inclán en su *Romance de lobos*: "La madre coja, coja y bisoja". El "Abracadabra", el "Hokus-pokus" y otras fórmulas de los prestímanos: "Un rey poderoso y fuerte", "Metroque, metroque". Como obedecen al conjuro los hombres y las cosas inanimadas, también los animales, al modo de los ratones atraídos por la música de la vieja en *El niño Eyolf*. Jean Giono en *L'eau vive* cita ciertas canciones sonambúlicas y sin sentido con que el matarife se hacía obedecer de las reses, y otras que sirven para alejar el mal tufo de jabalí destazado, que evocan los frescos olores de la colina y hasta el perfume de las virtudes de María.

8º *Las canciones populares son jitanjáforas siempre que desdeñan la lógica o la gramática.* Mis notas provocaron una buena cosecha en *Excélsior-El País,* La Habana, 1º de octubre de 1929. Léase también a José Luis Lanuza en sus artículos "El placer de disparatar" y "Disparates criollos y españoles" (*La Prensa,* Buenos Aires, 13 de abril y 11 de mayo de 1941). Allí se citan los *Pliegos sueltos* de Vicente Castañeda y Amalio Huarte, Madrid, 1929; *Los cantares populares chilenos* de Acevedo Hernández, Santiago, 1933; los *Cien romances escogidos* de Solalinde; el *Cancionero federal* seleccionado por Blomberg; la *Córdoba del recuerdo,* de Capdevila; los *Antiguos cantos populares argentinos* y el *Cancionero popular de Salta,* de Juan Alfonso Carrizo, Jorge Luis Borges pensó en recoger algún día las coplas del truco, de cuya locura puede dar idea la siguiente copla que se dice para tirar la flor:

> Por el río Paraná
> viene navegando un piojo,
> con un lunar en el ojo
> y una flor en el ojal.

El viejo poeta Soto y Calvo recordaba este cantar gauchesco:

Tafetán amarillo
y arroz con leche.
La cabeza me duele
de ser tu amante.

Adolfo Salazar contribuye con esta canción anónima del siglo XVI, publicada en Lovaina, 1570; pertenece al fondo anónimo del pueblo:

Quando bon hombre viene de vino
¡O Dios de mi vida!
Halara se mengiere perdida.
¡O Dios de mi vida!
Animalida,
Dorlopida,
Lagoni, Lagosa,
Oziga— Lorida
¡O Dios de mi vida!

9º Las estrofas bobas: "Más te valiera estar duermes". En cierto sainete argentino, se atribuyen estos versos a un poetastro, versos que, según Manuel Rojas, se usan en la región cordillerana "para defenderse de lecturas y confidencias de autores noveles":

El sol sale de día,
la luna sale de noche.
Cuatro ruedas tiene un coche
con mucha melancolía.

Tiene todo el aire de tema popular, al mismo título que el "ratón con alpargatas" de la petenera. Pero aquí nos deslizamos ya al disparate literario.

10º Como última derivación de la jitanjáfora popular pueden considerarse los gritos de guerra, que van del "Montjoie" —alarido bélico del *Rolando*— y el "Santiago y cierra España" hasta el "Ai va el pelao" de cierto caudillo nacional cuando desenvainaba el machete. Con este grupo se relacionan los gritos universitarios, hurras y "cheers" de los equipos deportivos, que Francisco Ichaso me ha recordado.

IX

Entre la primera y la segunda familia (§ VII) corre un tipo singular de jitanjáfora irresponsable, que, por decirlo así, lo es a pesar suyo. Tal la que resulta por el simple efecto de la lengua ajena, cuyo sentido se ignora, y cuyo valor acústico, por eso mismo, resalta con toda nitidez. Tan seductora es esta travesura de la ignorancia que conforme penetramos en los significados de una lengua desconocida, vamos lamentando perder aquella fascinación maravillosa. Quien, sin conocer el catalán, el vascuence, el ruso, haya oído aquellos ruidos de molino, aquellos chorros de piedra, aquellos efectos guturales como los que produce la empalagosa jalea que se pega al fondo del paladar, sabe lo que queremos decir.[7] Cuando en las *Divinas palabras* de Valle-Inclán el sacristán desarma la cólera del pueblo con unos latinajos, se usa en parte el prestigio de la lengua eclesiástica, pero en parte también el valor de encantamiento acústico de la lengua desconocida. A veces lamento hablar en español: escuchado desde la otra orilla debe de ser algo incomparable, lleno de chasquidos y latigazos, temible carga de caballería de abiertas vocales, por entre un campo erizado de consonantes clavadas como estacas. Tiene su misterio aquello que, en muy diferentes variantes, se atribuye a Carlos V: el francés para mi amor, el inglés para mi caballo y mi perro, el español para mi Dios. Según otros, el emperador prefería el inglés para los pájaros, el italiano para las damas, el francés para los hombres, el español para Dios. Tomás Navarro Tomás, en su discurso académico sobre *El acento castellano* (Madrid, 1935), que debe consultarse sobre el ámbito acústico de las diferentes lenguas romances, recuerda estos versos:

> Silbido es la lengua inglesa,
> es suspiro la italiana,
> canto armonioso la hispana,
> conversación la francesa.[8]

Gran música el lenguaje, indecisa escultura de aire vaciada en la cavidad de la boca. Ceden su tono y sus compases

[7] Un apellido vascuence: Iturriberrigorrigoicoerrotaberricoechea.
[8] La versión primitiva agregaba: "y rebuzno la alemana".

a las caricias, a las exigencias de cierta topografía en el fuelle del pecho, las cuerdas vibratorias de la garganta, la corneta o resonador de la nariz, el muro de rechazo y apoyo del paladar, el puente movedizo de la lengua —que, a veces, obra de palanca—, las almohadillas de los labios y los sutiles respaldos de los dientes: tan sutiles ellos que, dividiéndose milimétricamente al menos en tres partes, modifican la pronunciación según que se use del filo, del medio diente o de la juntura con la encía. Por entre todos estos deliciosos accidentes, combinando diversamente ruidos y sonidos, armonías y disonancias, entre tropiezos, fricciones y silbidos de consonantes y desahogos de vocales. sale el lenguaje a flor como quien vence una carrera de obstáculos. Tal es el ser vivo del lenguaje si lo escuchamos desde afuera del hombre, desde afuera del espíritu. ¿Qué es, junto a esto, el lenguaje escrito, delgada sombra, vicio de los que queremos seguir hablando hasta en silencio? El disco del gramófono, objeto para los ojos y el tacto, aunque es tan distinto de su música, todavía guarda alguna relación física entre las rayas donde salta la aguja y el tímpano de percusión que transforma el movimiento en sonido; pero ya la relación de la voz al carácter gráfico es toda ficticia. El escrito, para volverse lenguaje, tiene que pasar por la guitarra del pecho.

Después de todo, el lenguaje técnico, habla de iniciados y para pocos, produce la misma fascinación para el profano, aunque el tecnicismo pertenezca a su mismo idioma. En cuanto el lenguaje se vacía de espíritu, se vuelve jitanjáfora, y su conjuro —despegado de la convención semántica, de la forma interior y de todas esas hondas ataduras que la nueva filología persigue hasta el tejido más íntimo— obra caprichosamente, como un resorte descompuesto, por inesperado choque auditivo. El rústico que se ofende cuando se le habla de la "hipotenusa" no deja de tener sus razones. Para las mentes vírgenes, la enumeración de las figuras del silogismo no pasa de ser jitanjáfora: "Barbara, Celarent, Darii, Ferio", etcétera.

¡Y aquel bailarín "Festino Baroco", y aquel estupendo "Baralipton", cuya repercusión en el ánimo merece la curiosidad del laboratorio psicológico! Veremos después cómo

se refleja el ámbito acústico en la imitación literaria de lenguas extranjeras.

X

Pasemos ahora a la segunda familia, la jitanjáfora conscientemente alocada, culta hasta cierto punto y técnicamente impura, aunque por eso mismo más expresiva, puesto que aquí el impulso rompe amarras todavía más fuertes: explosión o relajamiento, plétora o cansancio y siempre desahogo higiénico. Ofrece dos grados: el primero es un dislate culto, respetuoso de la gramática y sólo absurdo en cuanto a los anacronismos y a las relaciones intelectuales inverosímiles: hace pensar en el letrado. El segundo comienza por extremar la fantasía, tuerce la lengua y aun la inventa, juega como el pueblo con los valores acústicos sin sentido, llega a esos fantasmas de palabras que son la jitanjáfora heroica: hace pensar en el poeta.

La jitanjáfora del letrado, en su más humilde forma, se acerca al tipo popular de la estrofa boba (VIII, 9°). Manuel José Othón recitaba unas extravagancias que él atribuía a cierto chiflado de Ciudad Lerdo y que hacían las delicias de los civitalerdinos, o como se llamen los de allá:

> Allá viene la trompa de Eustaquio
> con su vestido gris perla
> esperando audiencia
> sin sentir ningún placer.

Y Max Henríquez Ureña cuenta de otro chiflado dominicano, a quien la ateniense ciudad le costeó la representación de cierta comedia, donde un personaje hablaba así:

> ¡Oh, mi amigo remolón,
> tú no sabes el cañón,
> que yo siento en esta alma;
> pues cual caja se desalma
> si le faltan duros clavos
> al sostén de su tabla:
> así dentro el cajón
> de mi triste corazón,

se desbarata el martillo
del amor que ya cepillo! [9]

El poeta bobo del pueblo es un carácter difundido que pertenece al folklore universal. Me han contado de uno, creo que de Mérida, que se arrastra en un microrrealismo espeluznante:

Ayer saliste de misa.
Te saludé deferente.
Pude ver en tu sonrisa
que había frijol en tu diente.

Conocí en la Escuela Preparatoria a un estudiante que aturdía declamando estrofas grotescas, de pretendida inspiración "modernista", cuya pieza de resistencia era este verso: "La estrofa corcelínea byroniana".

Por aquellos días, de vacaciones en Monterrey, escuchaba yo los discursos incongruentes del actor español Pajujo, en que ningún concepto parecía casar con el siguiente, género de abolengo y del que todos los eruditos conocen muestras. El periodo de mayor éxito acababa con una súbita evocación del "hipopótamo penitenciario". Por aquellos tiempos no se hablaba aún de futurismo, dadaísmo, suprarrealismo, ultraísmo ni estridentismo. Marinetti no había lanzado siquiera su primer manifiesto sobre "la imaginación sin hilo y las palabras en libertad".

XI

Los autores líricos, mientras componían la letra definitiva, solían acomodar a la música unos disparates rítmicos que, en la jerga teatral, se llamaban "monstruos". Ignoro si se ha conservado esta costumbre. ¡Cuántas admirables jitanjáforas no habrán desaparecido con los monstruos! Júzguese por la muestra de las pocas que conserva el Género Chico, cuyo sentido para la innovación métrica ya había impresionado a Rubén Darío, esa fina oreja.

Justicia a todos: entre las proezas de la generación del 98,

[9] Del drama *Inocente y culpable*, de José Eloy Mieses y Jiménez (Santo Domingo, 1898). [El texto corregido y la referencia bibliográfica, en el ejemplar personal de Alfonso Reyes].

que tan largo rastro deja en España, se ha olvidado una de las mejores: la célebre murga gaditana que, entre otras cosas, solía cantar este monstruo:

Garibaldi chupaesponjas
cara de perro de presa
es más feo que Tarquino
de los pies a la cabeza
. . . .
Luego decía dompépe dompépe e dompépe
y a la Casa de Socorro
le llevó inmediatamente.
Cómo me duele el vientre el vientre el vientre.
Cuando el médico lo vio se asustó recetó
un tonel de Carabaña pa que diera un reventón

Piripatúliqui patúliqui patúliqui
sacalapántica patúliqui mulática
peripatúliqui patúliqui patúliqui
sacalapán sacalapún sacalapín.

Hasta puede ser que algún monstruo, según afirma Federico Ruiz Morcuende, haya dado pasaporte usual a la palabra "suripanta", hembra ligera precursora de la "bataclana" (cuyo origen también está en el teatro lírico). En el teatro de Variedades, de Madrid, los Bufos madrileños que dirigía Francisco Arderíus estrenaron, en 1866, una zarzuela de Eusebio Blasco, con música del maestro Rogel, *El joven Telémaco*, donde hay la escena siguiente:

CALIPSO.—Sentaos; y vosotras, entre tanto
que mis huéspedes sacian su apetito
cantad a su redor. ¿Te gusta el canto?
TELÉMACO.—No suele disgustarme, si es bonito.
CALIPSO.—Pues bien, empezad luego.
MENTOR.—Para más claridad, cantad en griego.
CORO.—(*Música*).
Suripanta-la-suripanta,
maca-trunqui-de somatén.
Sun fáribum-sun fáriben,
maca-trúpitem-sangásinén.
Eri-sunqui,
¡maca-trunqui!
Suripantén. . .
¡suripén!

Suripanta-la-suripanta,
melitónimen-¡son-pen!

En cierta revista contemporánea, el monstruo se complica con un ejercicio de dicción y deletreo didáctico (§ VIII, 6º):

¡Cons-tan-ti-no-pla!
ce - o - ene,
ese - te,
a - ene - te,
i - ene - o,
pe - ele - a.

XII

Continuando con la jitanjáfora del letrado, que insiste más bien en el disparate racional, volvemos al "nonsense" con que los ingleses cultivan la obturación lógica de los niños. Por los días precisamente en que estalló el conflicto entre Tacna y Arica, mis ojos cayeron sobre esta página de Edward Lear y Lewis Carroll, *A Book of Nonsense*:

That imprudent Old Person of Chili.
Whose conduct was painful and silly.
He sate on the stairs,
Eating apples and pears,
Trat imprudent Old Person of Chili.

There was an Old Man of Peru
Who never knew what he should do;
So he tore off his hair,
And behaved like a bear,
That intrinsic Old Man of Peru.

William Blake, que no se quedó en la jitanjáfora del letrado sino, como era de esperar, llegó a la del poeta, tampoco desdeñó el "nonsense":

—Ho ho! said Doctor Johnson
to Scipio Africanus

Y esta recordación a Escipión Africano lleva a confesar que el "nonsense" no es patrimonio exclusivo de los ingleses. En el siglo XVIII contaba nuestra lengua con aquellas "rimas atroces" o "quintillas disparatadas", asueto y válvula de gente muy cuerda. Don Tomás de Iriarte escribía:

En la *Historia* de Mariana,
refiere Virgilio un cuento
de una ninfa de Diana
que, por ser mala cristiana,
fue metida en un convento.

Salió Scipión Africano
a impugnar esta opinión,
publicando en castellano
una gran disertación
sobre el Caballo Troyano.

Aquí es notorio el afán de probar que no se está tan loco, con el despliegue de la erudición y las buenas lecturas.

El Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento, de la orden de benedictinos, en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid, 1775), cuenta haber tenido en sus manos un raro infolio salmantino de 1496, cuyo "asunto es una sarta de desatinos y disparates puestos de estudio para hacer reír". Ejemplo:

Anoche de madrugada,
ya después de mediodía,
vi venir en romería
una nube muy cargada. Etc.
No después de mucho rato,
vi venir un orinal
puesto de pontifical,
como tres con un zapato.
Y allí vi venir un gato
cargado de verdolagas,
y al "Parce mihi", sin bragas,
caballero en un gran pato,
por hacer más aparato.

Después menciona el *Libro de los disparates* (o *Disparates trobados*) de Juan del Encina, en "veinte coplas de a nueve pies cada una, y de ocho sílabas cada pie", y sospecha que el vago recuerdo de este libro hizo que el nombre mismo de Juan del Encina quedara asociado a los chistes populares. "Acaso Quevedo —concluye— cuando escribió la *Visita* no tendría presente esto; pues de tenerlo, hubiera escrito con más distinción y no hubiera mezclado a Juan del Encina con Rey Perico, Pero Grullo, Calaínos, etc."

A estos datos deben añadirse los que constan en la ya citada monografía de Marcel Gauthier, *De quelques jeux d'esprit.* Los datos van del siglo XV al XIX: *la Almoneda trobada* de Juan del Encina; el *Convite a su madrastra,* de Jorge Manrique; los *Disparates* de Pedro Manuel de Urrea, los de Diego de la Llana; glosas de tres romances, hechas en disparate: "¡Oh, Belerma!", "Paseábase el rey moro" y "Riberas de Duero arriba"; una *Almoneda* anónima, al tono de las gambetas; unas *Coplas;* glosas de romances por Gabriel de Sarabia y Joaquín Romero de Cepeda; la *Sátira graciosa* del "Bachiller Rompebarrigas"; la *Almoneda* de Marina de Bujeda; una *Maravillosa ensalada;* las décimas y quintillas "atroces" de Iriarte, y otras décimas del *Correo de Madrid,* 1789; etc. En total, unos veinticinco documentos. Como raro ejemplo en prosa, se cita la *Nota... del anticuario D. Juan Flores,* que publicó Paz y Melia en el primer volumen de sus *Sales españolas.* Y el género se compara con el "coq-à-l'âne" francés, de que da ejemplo Gauthier-Garguille:

Je m'en allay à Bagnolet
où j'ai trouvé un grand mulet
qui plantait des carottes.
Ma Madelon, je t'aime tant
que quasi je radotte.

Lo cual me recuerda la copla, de mayor altura y de intención más profunda:

Sombra le pedí a una fuente,
agua le pedí a un olivo;
que me han puesto tus quereres
que no sé lo que me digo.

Algunas escabrosas humoradas de Manuel del Palacio, las que insisten más en las extravagancias que en la procacidad, pertenecen a este tipo:

Para hacer desatinos,
no hay como los gallegos y los chinos.

Al leer mis notas sobre el desatino español, cierta culta dama inglesa —siento haberla decepcionado— me escribía:

Ha sido para mí una revelación el saber que los anglosajones no tenemos el monopolio de esta curiosa especie de incoherencias... Ante el espectáculo de la claridad latina, siempre me había yo figurado que nuestra incorregible tendencia al galimatías tal vez provenía de la educación infantil en el "nonsense". Cierto es que uno de nuestros mayores poetas, Coleridge —espíritu claro si los hay—, debía tomar opio para escribir su *Kubla Khan.* Cierto también que hay un Mallarmé, y que es latino. Y cierto ahora resulta que los latinos escriban jitanjáforas. ¡Caemos, pues, en que todas las naciones son parecidas!

Como quiera, todo esto son juegos inocentes, burlas con el tiempo y con el espacio, que no se atreven todavía con la causa. Así, en oleadas indecisas, arriesga su avance el nuevo dios.

XIII

Un pequeño aparte para el efecto jitanjafórico que resulta del mero cambio de acento. Lo encontramos en las viejas coplas:

Pisaré yo el polvico
atán menudico;
pisaré yo el polvó
atán menudó.

("Pisar el polvo" es el antiguo equivalente de "Darse dos pataítas" o bailar, y todavía lo recuerda la canción brasileña:

Sapateo no chào
levanta a poeira
sem pena e sem do-o-r,
que a poeira é a gente
que sapateó
até virá pó-o-o.)

El disloque es frecuente en los aires asturianos antiguos y modernos:

Panderetirita mía
sigue cantandó
. . . .
que yo me mueró.

En estos aires populares, la música sirve de excusa al disloque. Sólo los he citado para llegar a un ilustre ejemplo literario donde no cabe más excusa que el placer de la dislocación. Dice Góngora, "a la partida del Conde de Lemos y del Duque de Feria a Nápoles y a Francia":

El Conde mi señor se fue a Napóles;
el Duque mi señor se fue a Francía:
Príncipes, buen viaje, que este día
pesadumbre daré a unos caracoles.

Y al Conde de Villamediana, "prevenido para ir a Nápoles con el Duque de Alba":

El Conde mi señor se va a Napóles
con el gran Duque. Príncipes: a Dío.
De acémilas de haya no me fío,
fanales sean sus ojos o faroles.

Y todavía en otra ocasión juega con las dos formas:

El Duque mi señor se fue a Francía,
y tú, musa, a la tuya o a su estancia;
impertinente alhaja fuera en Francia,
pues tiene por provincia a Picardía.

Sobre el cambiar graves en esdrújulos, decía don Eugenio de Ochoa, sospechando en ello un placer morboso: "Esta manía, más que asombro, me causa envidia, pues se me figura por ciertos indicios que ha de ser para el que está poseído de ella, ocasión de las más dulces sensaciones. Observo yo cierta fruición morosa en el retintín con que pronuncian algunos *cólega* en vez de colega; *intérvalo* en vez de intervalo. Hay quien parece que se va a desmayar de gusto cuando dice que ha dado limosna a un *méndigo*". Véase el primer capítulo de Cuervo, *Apuntaciones críticas*.

XIV

Hasta la jitanjáfora necesita inspiración verdadera. Los literatos caen a veces en simulaciones frías y anodinas, en que se nota más ambición que gracia. Rudolf Blümner, *Die absolute Dichtung*, a lo más que llega en su canto *Ango Lãina* (*Der Sturm,* julio de 1921) es a estas boberías:

Oiaí laéla oía ssisialu
Ensúdio trésa súdio míschnumi
Ía lon stuáz
Brorr schjatt
Oiázo tsuígulu
Ua sésa masuó tülü
Ua sésa maschiató toró
Oí séngu gádse añdóla
Oí ándo séngu
Séngu ándola
Oí séngu
Gádse
Ína
Leíola
Kbaó
Sagór
Kadó
.....

Me asegura Borges que entre estos intentos de poesía absoluta hay algo de maldición bíblica o de "amenaza antigua". Esta hermosa expresión de Borges es la mejor utilidad que ha dado aquella estética de fumistas, agobiada por la étnica pesadez. Blümner aconseja a sus posibles discípulos que no se dejen llevar por las aparentes facilidades del género; y que tengan por bien sabido que la poesía absoluta tiene sus leyes fijas y eternas, que cada uno ha de descubrir por su cuenta. Y cada poema no es nada: lo importante es la recitación. Si esto es poesía absoluta yo quisiera ser Blümner.[10] En Aldo Palazzeschi, *E lasciatemi divertire*, encontramos una jitanjáfora que se avergüenza de serlo y pide disculpas. Tras de prorrumpir en trinos muy pobres y convencionales, ensarta unas excusas, en vano intenta de nuevo el éxtasis y vuelve a las excusas:

Tri tri tri
fru fru fru
ihu ihu ihu
uhi uhi uhi.

[10] Ignoro la relación que tendrá con la jitanjáfora esta monografía que no he logrado consultar: Gunter Ipsen, "Zur Theorie des Erkennens. Untersuchungen über Gestalt und Sinn sinnloser Wörter," en *Neue Psychologische Studien*, 1926, I, 279-472.

Il poeta si diverte
pazzamente
smisuratamente!
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire,
povereto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.
Cucú, ruru, etc.

¡Frivolidad y pobreza! Dan ganas de decir: "Cattivo ragazzo! Mascalzone!", o mejor todavía: "¡Cuénteselo usted a su abuela!"

XV

Ya hemos considerado la imitación popular de los pájaros (§ VIII, 4º). Veamos ahora la naturalística y la poética. El pueblo tiende a dar sentido, a hacer sentencia; es didáctico y épico, moralizador y narrador. El naturalista tiende a la exactitud de la transcripción, aunque esta vez *cum grano salis;* el poeta, al efecto estético sugerido por el ave, como en la canción del ruiseñor de Colombia. Walter Garstang, *Song of the Birds*, intenta una interpretación de la música alada. Su estudio interesa más bien a la notación musical y a la psicología zoológica. De paso, poniéndose a la escuela poética, pretende traducir así a la curruca (pronunciación inglesa):

Zée-o, Chéechey, Wóochey, Wéechey,
Chiddy-choo, Eécheo, Zee-chiddy-wée;
Wée-zo, Choo-éechey, Choo-éeyo, Choo-eéchey,
Zeeécheo, Weécheo, Zeéochoo-ée!

Quisiéramos proponer al profesor Garstang que procurara reducir a fonemas humanos el rasgar gutural y el gargarizar de nuestra urraca. De niño quise aprender el lenguaje de los pavos reales, y alguna vez lo he imitado en verso como "Coeo Coeo". Lo cierto es que antes de este grito, el pavo recoge el buche y se apoya en un "ña" a la sordina. Otras veces, a media voz, pronuncia, en una nota alta y otra grave, un bisilábico "E-brm". Pero siempre que imité este ruido, cuyo significado ignoro, los pavos abrían el pico, jadeaban con furia como cuando ven un gavilán, y manifestaban tan

claras intenciones de acometerme, que yo me apresuraba a pedirles disculpas con un "Coeo".

La imitación poética de las aves tiene un bello antecedente aristofánico que todos conocen. A veces, los traductores traducen también a su modo las onomatopeyas de Aristófanes. La abubilla dice: "Epopoi, epopoi. Epopo, popo, popo, popo, popoi, ío, ío. Tío, tío, tío, tío, tío, tío, tío, tío, Troito, troito, toto brix. Torotorotorotorotix. Kiccabau, Kiccabau. Torotorotorotorolililix". El fenicóptero: "Torotix, torotix". El coro: "Po, po, po, po, po, po. Ti, ti, ti, ti, ti, ti, ti". Nash oía cantar al ruiseñor: "Cuckoo, jug-jug, pu-we tuwittawoo". Y un autor que oculta su nombre oía repetir incansablemente a una pareja de pinzones: "Bossuet, Bourdaloue". En André Salmon, *Saints de glace,* el ruiseñor parece inspirado en Aristófanes; pero como contemporáneo que es, ignora la medida clásica y alarga fatigosamente su onomatopeya desde "Tiouou" hasta "tsipi", en no menos de veinticinco versos, en general impronunciables.

La jitanjáfora poética ataca también, como la popular, la imitación de otros animales. Las ranas de Aristófanes cantan: "Brekekekex, coax, coax" y Curros Enríquez oía cantar: "Crocro" a su "sapo lloroso".

Yo propongo una imitación para la cigarra brasileña. Desde luego, una de sus voces, el ronrón continuo, es inimitable. Pero la voz del otro sexo —no sé si es del macho o de la hembra— puede representarse así con bastante aproximación: "Iss-ssí-ssí-ssí-ssí-ssí-ssí! . . ." (*Hasta la vuelta de dos páginas*) [11]

El efecto de la lengua extranjera (§ IX) da una jitanjáfora en *Las suplicantes* de Esquilo. Las Danaides vienen perseguidas por los egipcios. La persecución es una danza. Los trajes de las Danaides son extraños y horribles, de preferencia oscuros. Como son helenas todavía, cortan el ramo de oliva, que es como nuestra bandera blanca. Y en medio de aquella confusión o lucha, suenan de pronto extrañas palabras. En otro tiempo se las consideró como una corrupción de los textos. Ahora se las entiende como afectación del lenguaje bárbaro. La prueba es que Aristófanes, parodiando el pasaje,

[11] El ruiseñor en John Lyly: "Jug, jug, jug, tereu".

hace gritar a las Danaides: "¡I-A-U-O! ¡I-A-U-O!" Las Danaides venían cantando jitanjáforas.

En el misterio medieval de *Roberto el Diablo*, conservado en manuscrito francés del siglo XIV, los paganos que atacan al Emperador se excitan al combate con esta jitanjáfora en pretendida lengua bárbara:

Sabaudo bahe fuzaille
Draquitone baraquita
Arabium malaquita
Hermes zalo.

Y en un *Récit du Nord et des régions froides*, ballet del siglo XVII, anterior a Molière, que trae Lacroix (*Ballets et mascarades de Cour, de Henri III à Louis XIV*), aparece esto:

Toupan menchico, doulon
Tartanilla Norveguen laton,
Et bino fortan nil goufongo
Gau tourpin noubla rabon torbengo.

El simili-italiano de Charles Chaplin, en su cinta *Tiempos modernos*, tiene, pues, noble tradición.

La spinach or la tuko
Gigeretto toto torlo
E rusho spagalaletto
Je le tu le tu le twaa.
La der la ser pawnbroker
Lusern seprer how mucher
E ses confees a potcha
Ponka walla ponka waa.
Señora ce le tima
Voulez-vous le taximetre
Le jonta tu la zita
Je le tu le tu le twaa.

Después, en *El dictador*, Chaplin ha fabricado también un simili-alemán.

XVI

Muchas peligrosas novedades se descubren en los viejos libros. Aquella jitanjáfora de explosión subjetiva que el poeta se decide a tolerar, cuando va cargado de impulso lírico y no le bastan ya las palabras, no es sólo un humorismo moderno,

como en el "tarumba-timba, timba, tarumba" de Valle-Inclán. En el canto VII del *Infierno*, se escucha el "Upa y apa" de Dante: "Pape Satan, Pape Satan, alepe". Muchas explicaciones se han ensayado. Guiseppe Campi trae una docena, y Grandgent acaba por considerarlas todas inútiles. Cristóbal Suárez de Figueroa dice en *El pasajero*:

> Sin duda se levanta en España nueva torre de Babel, pues comienza a reinar tanto la confusión entre los arquitectos y peones de la pluma. No sirve el hablar de encubrir o poner en tinieblas los conceptos, sino de descubrirlos y declararlos. Merlín Cocayo, donosísimo poeta, aludiendo en su *Macarronea* a este lenguaje infernal, introduce a un demonio hablando, sin poder ser atendido, de esta manera: *Drum Cararontardus, tragaron granbeira detronde.* El Dante, por el consiguiente, varón doctísimo, hace en su obra que Lucifer, admirado de ver en su región hombres en carne y hueso, exclame diabólicamente: Pape Satán, Pape Satán, alepe.

William Blake, en *An Island in the Moon*, cap. II—obra escrita hacia 1787—, mantiene la creación verbal por un largo trecho, preparando así el camino de los suprarrealistas:

Tilly Lally, the Siptippidist,
Aradobo, the Dean of Morocco,
Miss Gittipin, Mrs. Nannicantipot, Mrs. Sistagatist,
Gibble Gabble, the wife
of inflammable Gass,
and little Scopprell
enter'd the room.

(If I have not presented you with every character in the piece, call me Ass.)

. . . .

"Hang your serious songs!" said Sipsop, and he sang as follows:

— Fa ra so bo ro
Fa ra bo ra
Sa ba ra ra ba rare roro
Sa ra ra ra bo ro ro ro
Radara
Sa ro po do no flo ro.

En *Allende el espejo* de Lewis Carrol, nuestro incomparable maestro, Alicia encuentra un libro para ser leído al revés, donde aparece ya la creación verbal al modo de Rabelais, de Fargue, de Joyce:

JABBERWOCKY

Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogroves,
And the morne raths outgrabe.

Casi todos los sustantivos, adjetivos y verbos de este poema pertenecen a una lengua de fantasía.

—Me parece muy bello —dijo Alicia—, pero *más bien* difícil de entender. Sin embargo, me llena la cabeza de ideas, aunque no sé precisamente de qué ideas se trata. En todo caso, una cosa es clara: que alguien da la muerte a *Algo.*

Se presiente ya la creación de fieras voraces y sangrientas en el conde Lautréamont. Se presiente el combate de animales quiméricos en Henri Michaux:

Il l'emprouille et l'endosque contre terre;
Il le raque et le roupète jusqu'à son drâle...

Después de todo, como dice Benjamin Crémieux, si los industriales y comerciantes tienen derecho a inventar palabras —zozodonte, monsavón, untisal— ¿por qué negarlo al poeta? [12] Dieciséis escritores anglosajones publican en la revista *Transition* un manifiesto, reclamando la facultad de "disgregar la materia prima de las palabras". Ya lo había hecho Joyce en el *Ulises* y en la *Ana Livia Plurabelle.* También Léon-Paul Fargue:

Ma dafnifage en oraclifian...
Si catastrophiant l'anciliosité...

(Y hay otros ejemplos en los *Ludions* ¡y a cada paso!)

Crémieux ("Le règne des mots", en *Candide*, París, 14 de

[12] Juan Pérez Zúñiga lo explicaba a su modo:

Y digo *empujea*
para que se vea
que no es suerte floja
la del vate que inventa palabras
según se le antoja.

noviembre de 1929) recuerda los malabarismos de Rabelais y los galimatías del siglo de Malherbe y Boileau. La moda vino de Italia, donde es anterior en dos siglos. Burchiello es fecundo en disparates poéticos. El "cierto errorcillo" de Verlaine y el "nuevo sentido para las palabras de la tribu" de Mallarmé acaban por devolver al lenguaje poético su alcance y su dignidad. Se empieza por la embriaguez de los sonsonetes pueriles, tipo Burchiello-Rabelais; se pasa por el circunloquio preciosista, lengua de iniciados, gongorismo, conceptismo, marinismo, eufuismo; por el que se llamó en el siglo XVIII "estilo creado"; se llega a la cristalización conceptual de Valéry, a la caricatura fonética de Fargue, donde parecen realizarse valientemente muchas tentaciones del lenguaje, o a la preocupación de Joyce por escapar a la abstracción simbólica y devolver a las palabras la fluidez del espíritu. Dice el manifiesto de *Transition*: "Permitir que la discontinuidad del lenguaje traduzca la continuidad del pensamiento."

Valery Larbaud observa que los géneros literarios ascienden a veces en dignidad como las familias. El "fratras" del siglo XV se dignifica en Shelley y en Rimbaud. El "burlesque" del XVIII anuncia a Victor Hugo. "El Fratras de Jean Régnier tiene reglas fijas: vuelve sobre los últimos versos de un lai, y construye sobre ellos la incoherencia y los sueños de la embriaguez." Por desgracia, sólo se trata de hacer reír con los sueños de un campesino: vacas que saltan sobre los campanarios, cochinos molineros, etc. (Referencia a la pintura de Bosco y Breughel.)

A veces, la invención verbal tiene un simple objeto onomatopéyico. Ignoro si es popular, aunque lo sea por su inspiración, la jitanjáfora del soldado en la *Santa Juana* de Shaw:

Rum tum trumpledum
Bacon fat and rumpledum,
Old Saint mumpledum,
Pull his tail and stumpledum
O my Ma-ry Ann!

—Es lo que cantábamos en el regimiento —explica el soldado—. No quiere decir nada, pero ayuda a marchar.

Gertrude Stein, en su pequeño volumen, *An Acquaintance with Description*, comienza así:

Mouths and Wood.
Queens and from a thousand to a hundred.

La crítica opina que usa las palabras de un modo "hipnótico". Esta poetisa tuvo para México, hace años, un feliz epigrama: "Birds are Mexico."

En Aldous Huxley, *Those Barren Leaves*, una inscripción indescifrable encontrada en una antigua tumba y el comentario de los personajes se desarrollan en discurso de jitanjáforas:

"An pris caruns flucuthukh", etc.[13]

Jitanjáforas de inspiración popular que Tristam Derème atribuye a su simpático personaje Théodore Decalandre en *Les propos de M. Polyphème Durand*, y con que Decalandre creaba para su sobrino una atmósfera poética en torno a las cosas cotidianas. Cuando dos pájaros cantaban, al atardecer, en el campo:

Le hibou dit au coucou
je te cou-
pe le cou...

Cuando pasaba la diligencia:

A cheval, gendarmes!
Fouette, postillon!
Fourbissez mes armes!
Taillez mon crayon!
Même s'il se cache,
nous l'attraperons
et par la moustache
nous l'enchaînerons...

La historia del piojo y la pulga:

Une puce pleure en silence
et de ses larmes fait un lac,
cependant que pou se balance
et ricane dans son hamac...

[13] ¿Sabe alguien lo que significa la palabra "chalimago"? De lo contrario, la inventó, sin avisárselo a nadie, el traductor de la *Alraune* o *Mandrágora.*

XVII

He visto nacer algunas jitanjáforas. Las recojo a título de contribuciones inéditas, absteniéndome de las de fábrica doméstica, que dejo para mejor ocasión. Oí formarse una entre escolares, organizada en orfeón, donde los motivos finales de una frase cabalgaban sobre los comienzos de la siguiente al modo del "martinillo", produciendo una graciosa cascada que venía a estrellarse en el verso último:

Los sabios de la trifulca...
(Cucufate del Vallés)
Los sabios de la trifulca...
(Cucufate del Vallés)
Los sabios de la trifulca...
Cu-cu-fa-te
Cu-cu-fa-te
¡Cúcu-fáte-dél-Vallés!

En mis días de la Facultad de Derecho, conocí a un muchacho que caía en raptos de frenesí verbal, mientras Julio Torri y Mariano Silva lo sujetaban por los brazos, y, víctima él de su demonio, lanzaba como un poseso ciertas improvisaciones de que por desgracia he conservado muy pocas:

¡Hilaridad,
hija del buen parecer!
¿Qué vendrás, doña Soledad,
qué vendrás, qué vendrás a saber?

En otra, todo el efecto provenía de la incoherencia del estribillo, que se iba presentando en los más inesperados momentos:

Bailando estaba el Rey inglés.
Flores rodaban a sus pies.

En alguna, dominaba la obsesión auditiva:

El apero estaba dotero,
dorlorotero el glatiñor.

O bien descubría en el anuncio de un especialista el valor métrico:

Oto- rino- faringo- laringólogo.

A veces calaba más hondo en la poesía, y desde el cieno de la subconsciencia, manaba de él un raro dialecto, cuyo examen entrego a la incomprensión de los psicólogos, y que recuerda ya a los sujetos hipnóticos que se sueltan hablando en lenguas extrañas por una "herencia de cisterna":

AIRE DE BRACANTE

Curubú, curubú: morire.
    Curubú.
Junto a tú, junto a tú dormire.
    Carabá.
(Vienen y vienen, y vienen y van
los piececitos de la marchán.)

Y, en un pasaje de alguna *Araucana* nunca escrita, esta creación léxica:

Entonces el feroz mandibulita
lo acometió con tremebundos tajos.

Me figuro que el mandibulita es el natural de Mandibulia, tierra de caníbales.

Lo peor es que a veces se desbordaba sobre la lengua francesa. Conservo este ciclo de poemitas que solía atribuir a "Jean-Pierre", como los libros de caballería de otro siglo aparecían bajo la autoridad del "honrado varón Felipe Camús".

LA BELLE AVENTURE

Il s'agissait d'un mirliton
pour Mademoiselle Lafenêtre,
signé: "Lafuma de Voiron".

    Mais...
Mais il y avait la marque (traître!)
qui fait paraître et disparaître
le peu qu'on a d'occasion.
    Donc,
avis aux dames: offre gratis,
dégustation du salsifis.

DÉÇU DU DESSOUS

Sur l'Orient qu'un rien décore,
j'ai fait subir la Mandragore
à la Fleur du Tupinamba:

Et...
Et je regrette de vous dire
que ce n'est que son tire-lire
qui m'a fait chanter le holà.

ÉGLOGUE

En ébouriffant l'agneau
qui surseoie sous tes gambades,
ce qu' t' amuses le tonneau
de la marmélade!
Mais le merlin indiscret,
à ne guetter que nombril,
l'a tondu, coupant le sil-
ence avec un pair d'oeillets.

GUERRE INTESTINE

A ouir, selon cor ou mandore,
le grondement du doudénum,
ce qu'on soupe du sacré nom,
musicienne ou bien Tagore!

Le Rabindranath a glapi
ainsi qu'absence de tonnerre,
et voici que siffle sur terre
jet plus ambre que paradis.

DE SOI MÊME

Quand l'aube déclancha son réflet métalique,
le merle apprivoisé chanta:

"Ce qu'il me faut pour picorer l'aurore,
-triluri triluri-lura-
ce n'est pas le bec subtil
qui s'enfonce mais qui cède
-triluri luri-lurila".

Et à moi qui suis astreint à la fatigue
du réveillon diurne et la nuit matinale,
ce qu'il me faut pour picorer l'aurore,
ce n'est pas le rasoir électrique,
ni le grand réveil Grosse-Bertha
et patatis et patatas,
mais le tambour du coeur battant
et la plétore du réseau sanguin.

Bébé

Pirouette, girouette,
sur un air de mirliton:
bébé tète par la tête
et maman par le nichon.

Maman du linge s'inquiète
et Papa du caleçon.
Quand bébé pleure, on l'embête
en le fourrant de bonbons.

Au revoir

Non, qu'il était ingrat comme il était canaille!
Non, c'était pas la m..., c'était la boustifaille!

Durante un diálogo improvisado en verso endecasílabo por dos poetas hispanoamericanos, entre ambos se fue modelando poco a poco éste de portentoso equilibrio, que les servía de trampolín para caer y volver a lanzarse:

...que al cáncamo los ínvocos excita...

XIX

Hemos acompañado la jitanjáfora a través de algunas manifestaciones características, como quien da una luz oblicua para así descubrir mejor ciertos relieves en que la topografía poética sólo ha reparado muy de pasada. En el ruido de esta sonaja hay algún misterio. Juego ha habido, pero no todo ha sido juego. Los ecos resuenan hasta el fondo de ciertos corredores por donde se llega a las catacumbas de la poesía. No se trata de dogmatizar ni de plantear una nueva estética. Lo mejor será que nadie se ponga a labrar jitanjáforas de caso pensado. Se ha querido únicamente mostrar cómo, de todo tiempo, el pueblo y los poetas han aflojado las riendas a la fantasía, y cómo una fuente de locura lírica alimenta, bajo tierra, los caudales de la creación. El grande arte está precisamente en labrar estatuas y mantener equilibrios con cosa tan inestable y fluida. Lo que menos quisiéramos es que se nos tome a lo trágico y que se suelte por ahí una epidemia de facilitones de la poesía. Ya cierto crítico me

señalaba el peligro de que algún fabricante al por mayor caiga otra vez en las bobas aliteraciones y las pretendidas armonías imitativas. Por lo menos me habré dado el gusto de mostrar, desenterrando documentos de varios siglos, que eso de la nueva sensibilidad es una moneda harto borrosa. Ni nueva, ni vieja, amigos, sino *mi sensibilidad*, que yo siempre he navegado al corso. No me vea yo, pues, en la historia de aprendiz de brujo.

Ha salido una facecia nueva, la facecia de la Jitanjáfora. Se dice al oído:

—Acúsome, Padre, de escribir jitanjáforas.

—Hijo mío, como pecado, es un horrible pecado. Ma come combinazione è meraviglioso!*

[*1929-1941*]**

* [Véase una última "Contribución a las jitanjáforas" en *De viva voz* (México, 1949); *Obras Completas*, VIII, pp. 211-212].

** [Véase la nota 1 de este ensayo.]

PERENNIDAD DE LA POESÍA

Al poeta colombiano Germán Pardo García, en México.

Mi querido amigo: Le agradezco mucho el haberme dado conocimiento de la conversación literaria que se ha desarrollado en Bogotá en torno al gran Guillermo Valencia. En el artículo de [Eduardo] Carranza encuentro aquella sinceridad y bravura juveniles y hasta aquel matiz de heroica injusticia que es prenda de las verdaderas vocaciones espirituales en los años felices. Todos fuimos jóvenes, y yo suelo buscar en los arrebatos de la ajena juventud un poco del calor que ya ha comenzado a negárseme. En la fábula filosófica del caracol y los cangrejos encuentro aquel ademán de sinceridad y hermosa altivez con que Lope de Vega, tras de haber acabado lo esencial de su obra imperecedera, solía enfrentarse con los que, sin llegar todavía al fruto, comenzaban por rasguñarle con sus espinas. En el ensayo de Tomás Vargas Osorio encuentro la materia de hondas y vastas meditaciones que, afortunadamente para el provecho de tal lectura, se desbordan sobre problemas universales de real trascendencia. Gracias otra vez por haberme convidado a pasear en esta selva encantada.

Ya comprenderá usted que yo no puedo entrar en el fondo de tal polémica. Ni quiero ni debo rozar susceptibilidades que soy el primero en respetar, porque mi pobre tejado es de vidrio. San Jerónimo salió de su soledad como un león cuando alguien le dijo que equivocaba la sintaxis. ¡Y era un santo! Además, a medida que nos vamos quemando al sol de la experiencia, nuestros impulsos puramente subjetivos se deshacen en un sentimiento de historicidad. Difícilmente podemos ya erigir en normas generales las reacciones de nuestro gusto individual, y nos inclinamos más bien, por paradójico que parezca, en busca de una axiología exterior purgada de excesos psicológicos.

Me parece que la discusión se ha radicado en torno a lo que *grosso modo* llamamos el valor poético del "parnasismo"; en el caso, pudiéramos decir con un epigrama: en torno a la humedad emocional de "las elásticas cervices de los camellos". Por declive natural, parnasismo se convierte en retórica y, por otro deslizamiento semejante, retórica se convierte en palabra vacía. Y sobre estas contaminaciones de conceptos, flota otra nebulosa: la confusión entre la poesía y esa general emoción humana que llamamos emoción poética. La emoción poética sólo se expresa en la poesía mediante una forma verbal o "lexis"; y eso es lo que legítimamente debe llamarse retórica. Los métodos y hábitos de expresión verbal están sometidos a la evolución de los gustos, puesto que la vida está siempre en marcha. Cuando un sistema de expresiones se gasta por el simple curso del tiempo y no porque carezca en sí mismo de calidad intrínseca, lo más que podemos decir es: "Lo que emocionó a los hombres de ayer, porque para ellos fue invención y sorpresa, a mí ya no me dice nada. He absorbido de tal forma ese alimento, que se me confunde con las cosas obvias. Agradezco a los que me alimentaron, y continúo mi camino en busca de nuevas conquistas." Pero en manera alguna tendremos derecho de negar el valor real, ya inamovible en el tiempo y en la verdad poética, que tales obras o expresiones han representado y representan, puesto que en el orden del espíritu siempre *es* lo que una vez *ha sido*.

Que en la poesía haya una comunicación de misterio es indiscutible. Que los grandes poetas sacrifiquen a este misterio la perfección artística no es verdad. No lo es en el caso de Baudelaire. Los grandes poetas lo son porque logran captar el misterio en el arte. Si lo dejan escapar, o si no llegan al equilibrio de la forma, se quedarán en las buenas intenciones, con que está empedrado el infierno.

Hoy buscamos la expresión misteriosa de la poesía mediante renovados impulsos para escapar de los rigores lógicos: bien está. Pero no es posible afirmar que los poetas lógicos hayan prescindido de tal emoción. Esto equivaldría a olvidar que el sentimiento estético, aunque especializado en la literatura y las bellas artes, es el molde fundamental de

toda representación del universo para el espíritu humano. Hay una estética latente en todas nuestras concepciones, y, como dijo Santayana, hasta el aire es arquitectura. Si hoy nos ha cansado el rigor lógico, a los ojos de quienes lo introdujeron en la poesía tenía un calor sustantivo de misterio. Las elásticas cervices de los camellos, aparte de ser un precioso hallazgo descriptivo, que basta ya por sí para fundar el valor poético, es también una captación del misterio, un jeroglifo, una manera de mentar por medios visibles un poco de lo invisible que llevamos adentro. Tan poesía es nuestra poesía de los verbos, o sea de las transiciones y mutaciones entre las cosas, como la poesía de los sustantivos, o sea de nuestra presa sobre las unidades instantáneas que el flujo del mundo nos ofrece.

Y esto de la emoción de la lógica, mi querido amigo, me lleva a un recuerdo risueño. En cierta novela libertina del siglo XVIII una mujer le dice a su amante, tras de haber agotado todas las experiencias imaginables: "Ahora, casémonos. Yo iré vestida de blanco. Nada más excitante que la pureza." ¡Pues considérese lo que sería, tras de los estragos amorfos del romanticismo, el ajuste de marquetería de los parnasianos!

Lo saluda muy cordialmente su viejo amigo

A. R.

[*1941*]*

* *Noticia de Colombia,* México, 20 de septiembre de 1941. [Nota ms. de A. R.]

II

TRES PUNTOS DE EXEGÉTICA LITERARIA

I. EL MÉTODO HISTÓRICO EN LA CRÍTICA LITERARIA *

LA CRÍTICA va desde la libre impresión humana hasta el alto juicio que sitúa las obras en los cuadros de la cultura. En la zona intermedia de estos dos extremos, hay aquella cuesta de laborioso acceso que admite la aplicación de métodos específicos y que se reduce a la labor exegética. Tales métodos se encierran en tres: el histórico, el psicológico y el estilístico. Sólo la integración de los métodos puede aspirar a la categoría de Ciencia de la Literatura, aunque los partidarios exclusivos de uno u otro reclamen para su orden preferido el nombre de ciencia, y aunque en la práctica, y al estudiar las obras determinadas, realmente echen mano de los tres métodos. Vamos a exponer, a grandes rasgos, el método histórico de la crítica literaria, con la mayor objetividad posible.

Fuera de vagos antecedentes —ya en el Marqués de Santillana, por ejemplo, se encuentran preciosos atisbos sobre los orígenes de la poesía española, y los eruditos y antologistas del siglo XVIII operan según este método, aunque no llegan a aislar sus principios—, es creación del siglo XIX, y singularmente de la crítica francesa. Sainte-Beuve lo encamina, cuando define la crítica como una historia natural de los espíritus, bien que en sus juicios particulares dista mucho de sujetarse a esta ni a niguna otra fórmula, y muchas veces, bajo la apariencia de simples biografías, da mucho más de lo que promete.

Por lo demás, la crítica francesa del siglo XIX ofrece ejemplos de actitudes independientes dignos de recordarse: tal el idealismo moral de Renan; el dogmatismo de Brunetière, que no opaca sus incontables aciertos; el "analismo" ecléctico de Faguet, que con tanta gracia dijo de sí mismo: "Yo no soy artista, pero sé que soy inteligente"; o el im-

* [Publicado en el *Boletín de la Orquesta Sinfónica de México*, diciembre de 1941, vol. II, Nº 4, pp. 89-98]. A falta de indicación especial, las citas en nota se refieren a obras de Alfonso Reyes.

presionismo a lo Jules Lamaître y Anatole France, estilo de creación literaria basada en la literatura.

Entre estos puntos cardinales, discurren la crítica psicológica de Bourget, que suele salirse de lo literario, sin perder por eso su valor humano general, o los servicios prestados al ensanche de lo nacional —camino del "comparatismo"— por Vogüé en sus estudios rusos o por Edouard Rod en sus estudios germánicos e italianos. Estos tres críticos sólo lo fueron de modo intermitente. Y en cuanto a Rémy de Gourmont, más bien es un libre ensayista que usa a menudo las armas del impresionismo estético, un anti-intelectualista para quien la inteligencia es un modo de sensibilidad, un artista siempre atento a las manifestaciones del estilo.

Después de Sainte-Beuve y del filólogo y romanista Gaston Paris, Lanson es el maestro de la crítica histórica y el definidor de sus principios. Lanson se propone explicar cuanto es explicable en la obra por la base biográfica y la causación histórica; y cuando se trata de conjuntos, observar el movimiento de los géneros y las transformaciones del gusto que ellos revelan. No olvida que toda literatura es reflejo de las realizaciones sociales, pero tiene muy presente que lo es también de todo un mundo interior que pudo no realizarse en la práctica. He aquí el resumen de su doctrina:

En cuanto a su destino, la obra literaria se caracteriza por su apelación al público no especializado; en cuanto a su origen, por su expresión estética y por su belleza formal, o sea su estilo. El eje de la crítica histórica lo trazan las obras maestras, tanto las que a nuestros ojos lo son, como las que solamente lo fueron a los ojos de sus contemporáneos: concepto subjetivo y concepto objetivo. En este último caso, la valoración exige un esfuerzo de simpatía. La emoción personal del lector resulta aquí, a la vez, un factor indispensable y un posible obstáculo: primer problema.

El historiador político busca el hecho en el testimonio, pero eliminando al testigo. Mientras que aquí hay que conservar a ambos, la obra y el hombre. Ahora bien, valorar lo individual ¿es posible, y hasta dónde es posible? Segundo problema.

La verdad es que el individuo es un depósito de tradicio-

nes y hechos generales en proporción de tres a uno. Hay que computar ese no individuo que lo envuelve, para después atacar la otra cuarta parte menos reducible al estudio. Esa "circunstancia" en torno al individuo está hecha de pasado y presente; se la separa con el método histórico. El residuo es la originalidad, y su eficacia se mide por el efecto que produce en su época y en las posteriores. Después de todo, la grandeza no está en la mera originalidad, sino en la síntesis de estímulos humanos que el individuo representa. Luego —tercer problema— hay que llevar el análisis en un doble sentido: reconstruir la originalidad y reconstruir la serie humana en que ella encaja.

Ante estos problemas, la crítica desconfía de la rectitud natural y el investigador se acautela contra sí propio, contra su personal impresión que, sin embargo, no debe quedar asfixiada. Como que lo característico de la obra literaria es provocar tal impresión en el grado sumo. El método debe, sin matarla y aun contando con ella de modo eminente, depurar lo que es conocimiento de toda adherencia subjetiva: sutil equilibrio. Hasta la pasión que una obra provoque en mí sirve, si sé objetivarme, para estimar la fuerza del explosivo por la intensidad de la explosión.

Si sé objetivarme: el crítico debe desdoblarse y contemplarse a sí mismo desde arriba, como un reactivo más en la prueba, como otro elemento más del público que recibe la obra. Lo esencial es no consultar la emoción sino donde ella pueda responder cuerdamente. Fácil teoría, difícil práctica. Por la vía del amor nunca averiguaremos la fecha de un libro, ni sus fuentes, ni sus efectos contemporáneos, ni su ulterior fortuna. Podemos sitiar ese castillo de amor que es la obra con todos los conocimientos verificables. Podemos contrastar nuestra reacción personal con lo que sabemos sobre las reacciones ajenas. No prescindo de mi emoción: la encamino, educándola convenientemente, como otro procedimiento más del saber. Tal es la vía del método histórico. Mi sentir ya literario es fácil de armonizar con el histórico. Así, junto al gusto íntimo, se forma un gusto general, y aparece el arte de discernir los estilos.

Si el método histórico pretende aspirar a la dignidad de

ciencia, que se cuide de contaminaciones con otras técnicas extrañas: nada de ciencias naturales ni físicas; nada de organismos biológicos, nada de cifras ni curvas. No lo admite el fenómeno literario, que es de matices y no de cantidades, que es de erupciones, de tanteos, de abortos, de mezcla profunda en las especies: lo contrario de la unidad y de la continuidad. Nada de buscar la proporción de los ingredientes del genio. La aproximación de la ciencia de la literatura se detiene a las puertas de la cualidad individual. Si ya tenemos, por ejemplo, los elementos del Modernismo y luego los combinamos ¿cómo prever si de la combinación resulta Darío o resulta Lugones? Y ambos, sin embargo, ¡qué diferentes entre sí, dentro de cierta unidad general de una tendencia! La síntesis química no reconstruye a Sarmiento o a Ignacio Ramírez. Las expresiones metafóricamente tomadas a las ciencias no son más que modos de hablar, y sólo son útiles para el que de antemano conoce los hechos a que se aplican. Si digo: "La lírica gongorina, donde algunos ven la hija del púlpito, devuelve la herencia y se transforma en oratoria sagrada" —mezcla de metáforas biológicas y jurídicas—, sólo he querido decir que algunos oradores sagrados, posteriores a Góngora, comenzaron a transportar al púlpito los recursos de aquel estilo poético, estilo que, según ciertas opiniones, tampoco dejó de recibir cierta influencia de los sermones de Paravicino.[1]

Evidentemente, los partidarios del estricto método histórico extreman así, en principio al menos, su horror a la metáfora científica, en vista de los extravíos a que puede conducir el empleo de ciertas fórmulas brillantes, como la famosa "evolución de los géneros", de Brunetière. Pero ni podemos privarnos en absoluto de los auxilios de la metáfora —base de toda expresión lingüística—, ni es recomendable que nos privemos sistemáticamente de las iluminaciones a distancia, de las flourescencias mentales que ella provoca. La verdad es que, hoy por hoy, y con la gran difusión del lenguaje científico, el empleo de tales medios verbales nos parece, en general, menos peligroso de lo que le parecía a Lanson. Aca-

1 "Sobre el texto de las *Lecciones solemnes*, de Pellicer", en *Cuestiones gongorinas*. Madrid, 1927 [*Obras Completas*, VII, pp. 116-130].

so se deba ello a un fenómeno —y aquí va una metáfora científica— comparable a la inmunización de la vacuna. Verdad es que en estas inoculaciones hay algún riesgo para los no vacunados, para los que —como hemos dicho— no conocen de antemano los hechos. Decir que dos géneros se mezclan y producen un nuevo retoño puede ser peligroso para los que no tienen la menor noción de los géneros ni de las literaturas. Pero ¿acaso se escribe la crítica histórica para los no prevenidos?

En todo caso, no es en tales recursos metafóricos donde reside el esfuerzo por dar rigor científico al método histórico de la crítica literaria, no. Lo que importa es tomar a la ciencia su espíritu, su actitud mental, pero con otra técnica propia. La que importa es trasladar al conocimiento literario la probidad, la precisión, la sumisión al hecho, el escrúpulo de comprobación. Así dispuestos, podremos ya: 1º comparar para distinguir lo individual de lo colectivo, lo original de lo tradicional; 2º agrupar las obras según géneros, escuelas y movimientos; y 3º relacionar estos conjuntos con el conjunto de la vida social y cultural de un país y, finalmente, de una civilización.

Es obvio que la operación del método histórico pára en la edificación de la Historia Literaria, en su concepto más ancho y comprensivo: Literatura Universal, Literatura Mundial, Literaturas Nacionales, Ciclos literarios (genéricos, temáticos, geográficos, cronológicos, etcétera). Las técnicas de la Literatura Comparada, de desarrollo reciente y tan fecundo que necesitarían explicación aparte, completan provechosamente el método histórico, devolviendo a las corrientes literarias su vasta y constante circulación por encima de épocas, naciones y lenguas.[2]

Ahora bien, toda operación crítica consiste en enfrentarse con un texto determinado y conocer su vida en superficie y en profundidad, en materia y en significado. De aquí una serie de reglas en que, con las disciplinas auxiliares, como el conocimiento de los manuscritos, la bibliografía impresa, la cronología, la biografía, la crítica de los textos o restauración de la

2 "Apolo o de la literatura", § 22, en *La experiencia literaria.* Buenos Aires, 1942. [En el presente volumen pp. 92-93.]

redacción auténtica, la lingüística, la historia política y cultural, etcétera, se establecen el cuerpo y la tradición de una obra: su fecha, su texto, su atribución, sus versiones o variantes sucesivas de mano de autor y lo que ellas significan; la elaboración previa si es posible y los estímulos que la guiaron; su exacta interpretación lingüística cuando lo exige la época; su alcance sentimental, artístico, moral, social, filosófico o religioso en la atmósfera de su tiempo, tanto por lo expreso como por lo reticente o lo tácito; el temperamento del autor basado en los datos de su vida; sus fuentes, inspiraciones, influencias y hasta groseras imitaciones o plagios si los hay; en suma, la huella de la tradición oral y escrita; la acogida que recibió la obra y la influencia que después ejerce, puntos entre los cuales no siempre hay proporción previsible, entendiendo a la vez la influencia literaria y la social, que suele ser menos aparente; la enumeración de ediciones y reimpresiones, desde el primer librero hasta el último catálogo privado que permita seguir las emigraciones en este cuento de las *Mil y una noches* que es la existencia de un libro; la reseña de las opiniones que ha ido provocando en la prensa, los epistolarios, las memorias, las anotaciones particulares y, en su caso, los pleitos judiciales a que haya dado lugar (Baudelaire, Flaubert).

Hecho esto para un texto, se repite para los demás del mismo autor; luego, para otros escritores asociados por cualquier concepto. Se procede a las agrupaciones que resulten posibles, las afinidades de asunto y forma; y así se trazan las rutas de los géneros, las corrientes ideales, las épocas del gusto, y se extiende poco a poco la red histórica.

Todo ello obliga a contrastar valores sumos con mediocridades características; a desentrañar influjos entre lo social y lo literario, realidades que unas veces corren paralelas, otras dispares como caballos en torneo, y que en ocasiones sólo se corresponden por antítesis como la negativa y la positiva fotográficas.

Este problema general se descompone en partes, de suerte que no puede decirse en bloque sobre la influencia de una familia de obras en una familia de hechos o viceversa; por ejemplo, la acción mutua entre la literatura y la revolución

política, acción que se resuelve en una serie de filtraciones individuales y sucesivas que importa precisar previamente.

Tantas precauciones y cuidados se encierran en uno: garantizarse contra el error. Bajo esta campana neumática, el yo del crítico desaparece humildemente, y por eso este método tiene tan pocos partidarios. El error se insinúa bajo múltiples formas. Lanson enumera las siguientes:

1º Conocimiento incompleto o falso de los hechos. Como cuando se erige a Díaz Mirón en paladín de la rebeldía latente contra la dictadura porfiriana, fundándose en la general altivez de su carácter o de sus declaraciones poéticas ("Yo no acepto a los tiranos / ni aquí abajo, ni allá arriba").

2º Relaciones inexactas, por impaciencia o por confianza excesiva en el solo razonamiento. El razonamiento en el método histórico sólo deja de ser temerario a corta distancia y cuando es inmediato, como en esas zonas de olas pequeñas que los navegantes llaman "mares cortas"; y el peligro aumenta a medida que se procede por cadena o sustitución de equivalencias parciales. Así cuando dice el gran romántico: —España es un poco África; África es un poco el Oriente. (Luego lo español es lo oriental.) Y aun en las cosas más cercanas y materiales, la historia de la erudición está llena de equivocaciones prácticas en que se demuestra, por razonamiento riguroso, la imposibilidad de que exista tal o cual edición, que al año siguiente se descubre.

3º Error en el alcance de un hecho, como cuando por la fecha que arroja una frase se pretende fijar la de toda una obra escrita a lo largo de varios años; o cuando de una referencia o una inexactitud geográfica, que para nada afectan la intención o la verdad poéticas, se quieren sacar inferencias sobre si la acción de la *Celestina* acontece en Toledo, en Sevilla o en Salamanca; o cuando una influencia general se interpreta como imitación directa; o cuando el estudio de una fuente eclipsa a las demás; o cuando se desatiende a los hechos negativos que limitan una conclusión.

4º Confusión o exageración en los métodos particulares: querer valuar una obra por el volumen de su bibliografía; empeñarse en extraer todo el sentido de una obra de los datos biográficos directos (pretender explicar totalmente a Gutié-

rrez Nájera por sus hábitos de "lagartijo de Plateros"); equivocar los hechos representativos y normales con los hechos extremos y extraordinarios; buscar, en un corte transversal de movimientos opuestos, o sea en un solo momento del fenómeno, el sentido de la tendencia dominante, mil veces disimulado por las contingencias y que sólo puede apreciarse examinando el balanceo en el tiempo; mal entender la acción de un escritor o de una obra sobre el medio literario o social, acción que puede ser, según el caso: *a)* el toque de una victoria ya ganada, *b)* el remate de una campaña preparada por otros, *c)* la señal de ataque o la iniciativa, *d)* la mera indicación de un ideal teórico cuyas consecuencias no se han previsto. Se ha exagerado, por ejemplo, el valor de ciertos versos de Díaz Mirón hasta considerarlo como un precursor del socialismo entre nosotros: "Nadie tendrá derecho a lo superfluo, / mientras alguien carezca de lo estricto." [3] Pero a nadie se le ha ocurrido considerar así a Eugène Sue, cuyo *Martín el expósito*, socialista rudimentario, repite a lo largo de la novela, como un estribillo, la fórmula que parece haber inspirado a nuestro poeta: "Nadie tenga lo superfluo mientras alguno carezca de lo preciso." [4]

5º Exagerar una conquista parcial de la investigación, dándola por total; hacer pasar una aproximación por una solución.

Los cinco puntos anteriores no parecen suficientemente deslindados en sí mismos, ni los unos con respecto a los otros, pero de todos ellos resultan sanos consejos.

Aunque la abrumadora tarea del método exige la división del trabajo, conviene que el aprendiz haya pasado por todos los servicios, desde la bibliografía y compulsa de fechas hasta la tesis sintética.

Tal es, a grandes rasgos, el método histórico de la crítica

[3] *Poesías*, Nueva York, 1895 ["Asonancias", p. 20].

[4] *Martín el expósito*, 1849, de cuya gran difusión en español daba ya testimonio Modesto Lafuente en su *Teatro social.* Véase [Vicente] Riva Palacio [1832-1896], "El Virreinato", tomo II de *México a través de los siglos*, 1ª ed., p. 224 *b*, a propósito de las Constituciones de don Vasco de Quiroga: "nadie tenía derecho a lo superfluo, pero nadie podía carecer de lo necesario" [Nota ms. de A. R. Puede agregarse este pasaje de *Julie ou La nouvelle Héloïse* (1760): *et tant que quelau'un manque du nécessaire, quel honnête homme a du superflu?* Carta XIII de la IIa. parte].

literaria, según su maestro más reciente y autorizado. Lanson se ha defendido siempre contra la tentación sistemática, y su método parece un precipitado gradual de la experiencia, no exento de ciertas fluctuaciones. No es sólo modestia, sino probidad, lo que le mueve a decir: "Yo no he inventado este método." El método histórico se ha venido configurando por un proceso de tanteos, y aun tardó en encontrar su nombre, que tiene ya mucho de santo y seña.

Después de Lanson, Arnould, volviendo a Sainte-Beuve, se esfuerza por construir la teoría filosófica del método biográfico: explicar el genio del escritor por su temperamento, teoría cuyo escollo está naturalmente en el escritor sin ingenio. (Pues Arnould aplica su fórmula al escritor de calidad genial, y no dice "genio" por "índole", sino por "excelsitud".)

Dentro del gran método histórico, hay los que llamaríamos submétodos. Un ejemplo: Lichtenberger se defiende de la desviación subjetiva sometiendo su impresión personal a una verificación plebiscitaria, a un cómputo de todos los votos posibles, procedimiento penoso y que acaso no conduzca a resultados verdaderamente críticos.

La anterior exposición puede completarse con los resultados de una polémica en que han intervenido, no hace muchos años, Spingarn, Mornet, Fay, Van Tieghem, con motivo de ciertas monografías de Magendie y de Folkierski. De tal polémica creemos extraer estas conclusiones:

1ª Ya se sabe que en la crítica literaria hay hipótesis. Ellas se distinguen de las propiamente científicas en la característica misma de toda hipótesis histórica: que no se comprueban por la reiteración, sino por la aparición de un solo dato; que no apuntan a lo general, sino a lo particular. Pues bien: la hipótesis debe, ante todo, abarcar la "enumeración" completa de que habla Descartes. Pero no se deben acumular informaciones indiferentes. Que rinda su fruto cada noticia.

El amontonamiento de testimonios paralelos sólo se justifica cuando precisamente se pretende establecer un tipo de frecuencia. De lo contrario, es gasto inútil.

2ª No se deben disimular informaciones adversas a la

hipótesis y deben explicarse las anomalías que ellas entrañan, si es que ha de mantenerse lo hipótesis.

3ª Hay tendencias incomprensibles dentro de una historia local que no tome en cuenta los hechos exteriores que las originan o modifican; pero hay inclinaciones más restringidas que sí pueden establecerse dentro de una causación histórica puramente nacional. Aquéllas piden el método de la Literatura Comparada, llevando en la mente el aviso de que quien mucho abarca poco aprieta; éstas, el de la historia literaria nacional, con la advertencia de que, quien recorta un hecho menudo dentro de la complejidad en que está tramado, también la interpreta torcidamente; extremos ambos del más delicado contrapeso.

4ª No hay que establecer relaciones causales sobre meras coincidencias, regla de criterio de la más vasta aplicación. Hacia el año 600 a. c., acontece una liberación filosófica en el mundo: Pitágoras en Grecia, Zoroastro en Persia, Gautama Buda en la India, Confucio en China. ¿Hay derecho acaso a proponer una explicación general para pueblos incomunicados? Es fenómeno de apariencia, como las falsas estrellas dobles. Armonía aparente, dice Burkhardt. Tal aquella reviviscencia religiosa en la época de Lutero, que se produce simultáneamente en Alemania y en la India. Por 1913, la compañía del Grand Guignol de París representaba en la ciudad de México escenas truculentas. Estalló de pronto aquel sanguinario cuartelazo. ¿Se atrevería alguien a afirmar la influencia del hecho literario en el hecho histórico?

5ª El ascetismo que se recluye en la mera recopilación erudita de datos, sin intento alguno de explicación, no puede aspirar todavía a la plena dignidad de historia ni de crítica. Es etapa previa que no satisface por sí sola la inteligencia ni la sensibilidad. Para estos trabajos convendría aquel modo de publicación propuesto por Valery Larbaud entre burlas y veras. Irritado un día ante las pretensiones literarias con que suelen redactar sus obras los eruditos sin facultad creadora, viene a decir: —¿Cómo es esto? ¡Los señores eruditos nos hacen la competencia a los escritores! Y el resultado es que nos obligan, para buscar una fecha o noticia, a tragarnos un fárrago de quinientas u ochocientas páginas escritas por

deplorable estilo. No: renuncien a la forma literaria, a la disertación y al discurso, y dejen eso a los intérpretes; publiquen sus materiales escuetos, sus fichas mismas bien clasificadas para facilitar la consulta: un itinerario biográfico, un calendario de obras. Cartault ha hecho una verdadera estadística sobre la prosodia de Tibulo que pudiera servir de ejemplo. Que en vez de un libro manden imprimir un fichero, con su estuche o caja, sus guías de color y sus alfabetos o siglas para los diversos compartimientos.[5] Algo semejante ha hecho Hector Talvert para la bibliografía literaria francesa; y entre nosotros, el coronel Ernesto Higuera, aunque mezclando los datos con artículos impresionistas.

6ª La crítica literaria debe mantenerse en guardia, por muy histórica que sea, contra la tentación puramente histórica. Es lícito en un historiador usar de la obra literaria como de un documento más para establecer, por ejemplo, la veracidad de un hecho político (salvo las reservas que se aplican siempre al testimonio);[6] pero el crítico puramente literario que se entretiene en esto se sale de su jurisdicción. Así el espectador que olvida la escena para ver al público. Confesemos que la tentación es grande si la escena llega a ser insulsa. Además de que nada se opone a que el crítico literario deje de paso algunas monedas en la escalera de la historia.

No corresponde al propósito de esta exposición el describir las técnicas y los procedimientos de trabajo de nuestro método. Pero quien lo ejercite no tendrá más remedio que usar de las famosas fichas. Hágalo sin miedo: ellas no tienen su fin en sí mismas, son un simple mecanismo para la elaboración previa de las notas; sustituyen con ventaja a las clásicas apostillas en las márgenes de los libros y a los románticos apuntes en los puños de la camisa. Las fichas permiten disociar los elementos de la obra y reintegrarlos en un nuevo conjunto conforme al plan de la crítica.

Por muy diversas razones, los espíritus de inclinación acentuadamente filosófica y los de inclinación acentuadamente literaria no acaban de conceder crédito cabal al méto-

5 "Pour l'inauguration d'une nouvelle ligne", en *Technique*, 1932.
6 Ver, más adelante, el ensayo "La vida y la obra", pp. 249-66.

do histórico. La censura no podría dirigirse contra el método mismo, sino contra los abusos del método. Tiene éste, en efecto, un fin tan corregido y sobrio que lo peor que puede achacársele es que no basta para abarcarlo todo. Así lo dijimos desde un principio y así lo confiesan sus más discretos sostenedores. Después de todo, el exceso de ambición científica resulta aquí por sí solo un error científico. Prudente aviso nos daba Menéndez y Pelayo: "La crítica literaria nada tiene de ciencia exacta, y siempre tendrá mucho de impresión personal." [7]

[7] *Orígenes de la novela*, III, *xxviii*.

II. LA VIDA Y LA OBRA [1]

A José Gaos

HAY UN asunto que de páginas atrás venimos soslayando, y es la relación entre la vida y la obra. Tal asunto, en su aspecto más general, asume un carácter histórico o bien un carácter psicológico. Ninguno de estos dos extremos corresponde a nuestro estudio, pura y exclusivamente literario.

La Historia tiene que buscar en la Literatura, como en otro documento más, los ideales o preocupaciones eminentes de una época, los datos de sensibilidad que la informan, la representación del mundo que una sociedad edifica.

Pero todavía tiene que mantenerse muy alerta contra ciertas sorpresas, porque entre las literaturas y las costumbres, por ejemplo, suelen darse disparidades de avances y retardos; y, de las literaturas a las costumbres, sobre todo, incitaciones frustradas, intenciones teóricas que después nunca sanciona la práctica, o que a lo mejor nunca pretendieron encarnar en la realidad, sino precisamente escapar a ella y olvidarla. Pero, en ocasiones, la influencia de las obras, de los ambientes literarios llega a términos peregrinos de que dan muestra las Preciosas Ridículas. *La culta latiniparla*, de Quevedo, hace pensar que el cultismo llegó a producir efectos semejantes entre las damas refinadas de España. Las mujeres parecen singularmente sensibles al contagio de las nuevas místicas: así en Tebas, donde ellas introdujeron, llevándolo a sanguinarios extremos, el culto de Dionysos. Las "sensibles" se enloquecían por corresponder a los tipos creados por el Ginebrino. Los jefes de capillas literarias suelen producir entre sus admiradores ciertos furores de comunión

[1] Fragmento del cursillo sobre *La Ciencia de la Literatura* desarrollado en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo (Morelia), Universidad Vasco de Quiroga, los días 30, 31 de mayo, y 1º y 3 de junio de 1940, en el programa "Siglo XX" con que se conmemoró el IVº Centenario de la fundación de aquel Colegio. [Publicado en la *Revista de Literatura Mexicana*, julio-septiembre de 1940, año I, Nº 1, pp. 8-23.]

aberrante. Se ha hablado mucho de la "religión de Rimbaud". A veces, el empeño desmedido de imitar con la vida el modelo propuesto por la literatura crece paradójicamente con lo estrafalario de tal modelo.

La recta interpretación de estos fenómenos requiere un tacto delicado. Huizinga puede rastrear en los libros de Caballería ciertos ideales de la Edad Media, y Burkhardt en la poesía italiana ciertos ideales del Renacimiento; pero a condición de traducir y no meramente calcar. Dígase, si no ¿de qué realidad se alivian las fingidas Arcadias o las Utopías artificiosas? ¿No estamos ya pisando aquí los umbrales de aquella Psicología de la Historia que Dilthey soñaba alguna vez?

Este documento vivo que es la Literatura somete a la Historia a una alta prueba. Véase, como demostración, un punto familiar a los estudiantes de Literatura Española. ¿Está dilucidada acaso la trascendencia de lo maravilloso y lo sentimental caballeresco en el mundo hispánico? ¿O es que vamos a conformarnos con aquella pueril interpretación que todos vienen repitiendo, según la cual se trata, para España, de una mera enfermedad contraria al espíritu de la nación, y que éste expulsará un día, simbólicamente, en la ridiculización del *Quijote*? Porque ya sabemos la invasión que hicieron en España los *Amadises*. El señor, al llegar a casa, encuentra bañadas en lágrimas a su esposa y a la servidumbre, que habían olvidado las faenas domésticas para embriagarse con la lectura. "¿Qué ocurre?", pregunta. "Hase muerto Amadís", se le contesta.* Fray Luis se queja de la imperfecta casada que se pasa el tiempo aturdida con los libros caballerescos. Y el propio Menéndez y Pelayo confiesa que aquellos libros andaban escondidos en el cestillo de labor de dueñas y doncellas. ¿Puede, pues, seguirse hablando de una incrustación no asimilada? No: hoy sabemos que las culturas se fecundan y se fertilizan con influencias exóticas.

Para otro ejemplo, véase, en Rusia, el caso de Rasputín, que a primera vista parece cosa insólita. Pero no es difícil averiguar que había en la corte y en el pueblo de los zares

* [Véase "Categorías de la lectura" en *La experiencia literaria*, en este volumen, p. 159.]

una tradición de aberraciones místicas. Rasputín no es más que el último en una larga serie de iluminados e "inocentes": las profecías del ermitaño Serafín, las maniobras del ocultista Philippe, los mugidos del deforme Mitia Koliaba, los fusilamientos del peregrino Antonio, los salivazos de cierto labriego divino del Kazán, el saludador tibetano Badmayef, el terrible sacerdote Heliodoro ¿no son indicios de una larga dolencia en la sensibilidad de un pueblo? Todo ello está retratado en el *Estepanchikovo*, de Dostoyevski, donde el bufón Foma Fomich acaba por hacerse amo en la casa del General; y esta novela, cuerdamente interrogada, recoge y aclara toda una costumbre establecida. Pues bien: he aquí otros tantos enigmas que la Historia tiene que resolver interpretando el testimonio de la Literatura.

La Psicología, por su parte, se ha planteado ya la cuestión, generalizándola para toda relación entre la vida y el arte, en un libro lúcido de Charles Lalo, al que importa hacer una referencia antes de descender a nuestra modesta descripción de casos particulares. El estudio de Lalo consta de dos partes, de que sólo se ha publicado la primera: *L'art loin de la vie* (1939), y a la que ha de seguir *L'art près de la vie.** A la pregunta: "¿El Arte expresa la Vida?" hay tres respuestas. En los extremos, la vitalista, que disuelve el arte en la vida; la estetista, que distingue el arte como cosa autónoma y superior a la vida; en el medio, la expresionista, que considera el arte como una función de la vida. Entre estas tres direcciones teóricas, se desenvuelven cinco tipos psicológicos esenciales: 1º los complejos de la técnica: el arte por el arte; 2º los complejos de la fuga, el arte por la evasión o el juego; 3º los complejos de la economía, o el arte por la medicación mental, preventiva, que alivia una ineptitud con el esfuerzo menor de una creación ideal, como por la inyección de un cuerpo extraño en pequeñas dosis. Estos tres tipos se alejan de la vida en el vehículo del arte, y son la materia de la obra presente, *El Arte lejos de la Vida*. A continuación vienen los tipos que han de ser objeto de la obra futura: *El Arte cerca*

* [*L'art loin de la vie*. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1939; 259 pp. ("Études de Psychologie et de Philosophie", I) y *L'art et la vie: L'art près de la vie Idem* & *ibidem*, 1946; 195 pp. Ambas en la Biblioteca de Alfonso Reyes].

de la Vida, y son los siguientes: 4º los complejos de la homeopatía mental, también de tendencia curativa, pero no alopática como en el tipo 3º, sino mediante la descarga de virus extraídos de la propia sustancia, en busca de la inmunización y la absolución confesional; y 5º los complejos del egotismo, únicos en que se establece la plena identidad entre la vida y el arte, por refuerzo de los propios deseos que disimula la agitación en acción, por cultura del yo que se apropia los aspectos favoritos del mundo, por redoblamiento de la vida mediante el arte, en rebeldía contra todo posible desdoblamiento entre la vida y el arte.

Así orientados en cuanto a las líneas principales, podemos entrar sin temor en nuestro laberinto casuístico. Pero antes se imponen algunas aclaraciones previas. En primer lugar, que para el estudio literario no nos interesa más que la relación de la vida sobre la obra y no la relación inversa de la obra sobre la vida, asunto más bien de la Psicología y de la Moral. En segundo lugar, que aquí no consideramos el problema general de la Vida y la Literatura, asunto más bien de la Historia o la Psicología como ya se ha dicho, sino el problema concreto de una vida y una obra, que nos dará la unidad metódica; la cual, extendida después a grupos y épocas, puede también, claro está, conducir a alunos resultados de valor literario. En tercer lugar, que aquí nos precavemos de antemano contra el prejuicio, hablando de la "relación" entre la vida y la obra. La crítica del Segundo Imperio —Sainte-Beuve y Taine—, hubiera hablado de "causas", no de "relaciones". La noción de causa es difícil: en la Filosofía se le discute; en la Ciencia se reduce a un antecedente constante y determinante, de aplicación no siempre oportuna en la individualidad del fenómeno literario. La Ciencia de la Literatura no necesita preocuparse de la noción en sí. Cada investigación traerá consigo su consejo. La causa es una manera de relación. Cuando se establecen relaciones ciertas entre los datos de la vida y los datos de la obra, fácilmente se ve hasta dónde o en qué postura puede yuxtaponerse a las relaciones la concatenación de causa y efecto.

Para la crítica literaria, el problema no consiste, como para Lalo —y por eso su cuadro nos ayuda, pero no nos

basta—, en establecer tipos psicológicos según los indicios de la obra. Para la crítica literaria se trata exclusivamente de una investigación sobre la persona del autor, su vida o su carácter, partiendo de los indicios de la obra: es una investigación que echa mano de métodos históricos, psicológicos y estilísticos, y por eso colocamos este estudio después de la exposición de dichos métodos. Una descripción de las modalidades posibles en que se manifiesta la influencia de la vida sobre la obra nos permite establecer las reglas de criterio, y las reservas con que se debe proceder cuando se trata de inferir la vida sobre el testimonio de la obra.

La relación de la vida a la obra se averigua por los procedimientos de la crítica externa (historia, biografía, sociología) y de la crítica interna (análisis del texto mismo). El examen se reduce con frecuencia a un examen de testimonios; los testimonios caen dentro del cuadro de valoraciones minuciosamente establecido para los estudios históricos por Seignobos y Langlois; el matiz de los testimonios recorre una gama inefable, que va desde la verdad hasta el embuste, pasando por la distracción y por la ilusión tartarinesca. La valoración del testimonio se opera conforme a tres criterios: *1º* el moral o dignidad del testigo, el más incierto; *2º* el psicológico o aptitud del testigo, de fuerza probatoria media; *3º* el histórico o circunstancia del testigo, el más seguro de los tres. Estos tres criterios no se excluyen, antes se combinan según el caso.

Vamos ahora a nuestra unidad metódica, desarticulándola en sus principales aspectos:

I. Relación general entre la vida y la obra de un autor.

II. Relación particular entre un hecho de la vida y la obra de un autor.

I. La relación general entre una vida y una obra es cosa evidente, pero admite cualificaciones. Ante todo, prescindimos de las relaciones falsas: 1º cuando un escritor se inventa toda una personalidad ficticia que pretende dar como verdadera, o fabrica todo un ambiente postizo que pretende dar como verdadero, por juego o mistificación literaria; 2º cuando es víctima de una superchería. Thierry ha recogido algunos ejemplos: *Les Philadelphes,* de Nodier, pasó por

obra histórica sin serlo; el *Teatro de Clara Gazul*, de Mérimée. Loti se dejaba embaucar por cartas de admiradoras inexistentes (*Les desenchantées*). Gálvez y Ventura García Calderón inventaron para Juan Ramón Jiménez la correspondencia de una mujer fantasma, a la que un día decidieron matar. *Felix culpa:* a ella debemos el poema de Juan Ramón "A Georgina Hübner, en el cielo de Lima". Nuestro Vicente Riva Palacio creó a la poetisa Rosa Espino. Hace años, entre la revista *España*, de Madrid, y el Suplemento Literario del *Times*, de Londres, sostuve una conversación polémica con el escritor británico J. B. Trend, sobre la novelita *The Young Visiters*, aparecida como obra escrita a los nueve años por Daisy Ashford, pero publicada cuando ésta era ya toda una señora casada; y aún no renuncio a mi hipótesis de que la madurez corrigió a la infancia con muchos retoques picantes, y de que también puso allí la mano el conocido dramaturgo Sir James Matthew Barrie.[2] Más de una vez me he preguntado bajo qué garantías habrá recibido Freud el *Diario psicoanalítico de una niña*, demasiado probatorio de sus teorías para no infundir sospechas. En cuanto a la *Historia de Florrie* que nos presenta Havelock Ellis, tiene aire más auténtico porque allí no se pretende exhibir precocidades geniales, y porque este psicólogo sexual, a diferencia del ilustre vienés, ni es sistemático, ni trata de convertir hechos en argumentos: sólo describe. En cuanto al gaélico Ossian, casi totalmente forjado por Macpherson y que determinó una influencia en Europa y acompañó las tristezas del joven Werther, el caso es harto conocido. Dejando, pues, de lado estas desviaciones, la relación general entre la vida y la obra puede analizarse del modo que vamos a intentar.

1º Tiene propósito histórico en la autobiografía: *Vida* de Benvenuto Cellini, *Verdad y Poesía* de Goethe, *La educación de Henry Adams;* en las memorias: George Moore, *Memoirs of my Dead Life*. *Souvenirs* de Léon Daudet, y algo sublimado el yo bajo disimulos modestos, en el *San Michele*, de Axel Münthe; en los diarios: los Goncourt, María Bashkirtseff,

2 "Una novelista de nueve años," en la 2ª serie de *Simpatías y diferencias* [*Obras Completas*, IV, pp. 112-116]. Jean Cocteau se desayunó con la noticia muchos años después.

Amiel, impotencia que se liberta describiéndose; [3] en los epistolarios: Plinio el Joven, Mme. de Sévigné. Flaubert; en los viajes: Pausanias, Vespucio, los exploradores, *Life in Mexico* de Mme. Calderón de la Barca, y Celine Rott, *Moana;* y en general, siempre que el autor nos narra o confiesa directamente la realidad de su vida por ella misma. Aquí cabe distinguir lo cierto de lo dudoso y de lo falso. La fabulación no siempre nace del deseo de exaltarse a sí mismo: por una inversión enfermiza, el Romanticismo, a partir de su abuelo Rousseau, se complace en inventar o exagerar los propios yerros como si fueran estigmas divinos.

2º No tiene propósito histórico, cuando se aprovecha en la obra la realidad vivida (¡y quién no lo hace en algún grado!), pero no para establecer la propia biografía, sino por el valor literario de tal realidad. El autor, si se trata de novela o teatro, hasta puede no figurar entre los personajes. La ficción en su conjunto puede también transportar elementos imaginarios sobre una base real. Ricardo Güiraldes, en *Don Segundo Sombra,* recoge recuerdos verdaderos —aunque novelándolos— sobre el San Antonio de Areco de su infancia. Y el ejemplo es aún más ilustrativo porque, si bien la vida de estanciero argentino ocupa media existencia de Güiraldes, la otra mitad la ocupó la vida mundana, porteña y parisiense. Por lo cual Enrique Díez-Canedo declara que unas veces Güiraldes se le figura de smoking y otras de chiripá, centauro representativo de una clase social.

3º En todos los casos imaginables, la realidad domina como uno de los elementos causales en la formación del autor o en la modalidad singular que adoptó su obra, aunque no siempre sea posible establecer, por la complejidad y la totalidad misma del fenómeno, la determinación de causa a efecto. Y entonces la influencia de la vida en la obra puede manifestarse de varios modos:

a) Es positiva, fácil de discernir, cuando la obra refleja inmediatamente el giro de la vida: Kipling, nacido en Bombay, resuelve en su obra la postura colonial de su mente a través de la idea imperial británica; Olive Schreiner refleja

[3] "Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas," en *Cuestiones estéticas* [*Obras Completas,* I, pp. 102-113].

sus experiencias en la Lyndall de su *Historia de una granja africana* y en sus ya olvidados poemas; Pierre Hamp, antiguo obrero, cuenta el "nuevo honor" del trabajo en una larga serie de libros; Pierre Loti no podría ocultar el ser marino.

b) Es negativa cuando el autor, como en desquite contra sus propias experiencias, inventa para su solaz o su alivio, o para la expresión de otras posibilidades latentes de su persona práctica, otro mundo mejor o peor que el que ha probado. Tal es el ambiente de los millonarios europeos en la novela del bohemio Balzac, que hasta introduce en las letras francesas el "ski" escandinavo; o el hampa y el París Subterráneo en el elegante señorito Eugène Sue, inventor del "bric-à-brac". Mirbeau, hombre normal y sencillo ¿traería larvados en el corazón, como el doble de Stevenson, los monstruos que hace desfilar por sus libros? ¿Y Zola y sus engendros de pasión y de crimen? Ya sabemos que dos mujeres novelistas, Marcelle Tynaire y Germaine Beaumont, van a la obra con el afán de crearse una doble vida. Una buena hornada de modernistas americanos suspiró por las princesitas de Golconda. El pobre castellano Cervantes hace, desde la prisión, cabalgar a Don Quijote por esos campos, y se lanza, en el *Persiles y Segismunda,* a mil viajes imaginarios. Toda la poesía pastoril es un huir de la realidad. Y aquí cabe una meditación sobre el seudónimo, máscara del tímido que lo ayuda a abrirse paso con mayor arrojo entre el carnaval de la vida.[4]

c) Es de transformación poética cuando la propia experiencia se metamorfosea por los caminos imponderables de la ficción, y entonces el averiguarla es un eminente acierto crítico parecido al del psicoanálisis. Mallarmé, para ganarse la vida, aprende inglés en Londres y vuelve a enseñarlo a los Liceos de Francia. El choque o confrontación estilística entre las dos hablas vino a ser con certeza —véanse sus obras pedagógicas— uno de los estímulos fundamentales en esa larga investigación lingüística que fue su poesía.

d) Es tácita cuando el autor parte de ella y, sin embargo,

[4] "Apuntes sobre Azorín", en *Los dos caminos* [4ª serie de *Simpatías y diferencias,* Madrid, 1923; *Obras Completas,* IV, pp. 241-243. Véase también "Sobre el disimulo del yo", en *Marginalia,* 1ª serie, México, Tezontle, 1952, pp. 96-100].

la da por sabida y no la refiere, como cosa obvia a sus contemporáneos. El abate Bremond no necesita recordarnos su vida religiosa, que sin duda lo llevó a escribir sobre las formas literarias del pensamiento religioso en Francia.

e) Es total cuando no se trata ya solamente de la vida del autor, sino de todo el concreto social en que está enclavada, y entonces trasciende hasta las más leves peculiaridades de su estilo, determinando así las causas más generales algunos efectos particularísimos: concepto de la época literaria y lingüística, relacionadas con el todo social. Américo Castro me comunica estas notas: 1º Sin la política de Estado de Enrique IV, la literatura no se habría sometido a una consigna nacional; Racine no se habría frenado, y su obra no sería lo que es, puesto que el francés pudo tirar por la fosca selvática de Rabelais o de Montaigne; 2º Sin la comprensión de Felipe II sobre España, acaso no hubiera surgido el Góngora que hoy conocemos, estilo agresivo que martillea la sociedad con lo que puede, así sean latinismos y transposiciones sintácticas. Claro que esto no explica sino un aspecto parcial, y no siempre se revela con nitidez. Como que la obra literaria es emancipación.

f) Relación singular: de tal suerte el autor puede delatarse en la obra, que aun acontece que lo haga contra su voluntad. Ya nos hemos referido antes a estos casos. El más expresivo viene a ser aquél en que la ciencia descubre, por la obra, las taras del autor (Sacher-Masoch, Leonardo analizado por Freud). Margarita de Navarra cuenta la historia de la damisela que, refiriendo una peripecia de amor en tercera persona, se descubrió por descuido: lo mismo puede acontecer a los escritores.

II. La relación particular entre un hecho de la vida y la obra puede ser a su vez:

1º Una afirmación o una negación expresas; y también aquí cabe distinguir lo cierto de lo dudoso y de lo falso.

a) Afirmación cierta sobre la guerra de 1914-18, toda la novelística y literatura del caso. Los testimonios: Gide, *Souvenirs de la Cour d'Assises*, obra que, con los documentos de la serie "Ne jugez pas", revela la afición al "fait divers", de que surgió la novela *Los falsos monederos*. Entre

los testimonios entran los "reportazgos" en su más amplio sentido: Upton Sinclair descubre los desmanes, por él presenciados, de los choriceros de Chicago; Albert Londres, en *La ruta de Buenos Aires*, sigue desde Europa hasta Sudamérica las peripecias de la trata de blancas; la que hoy es Eugenia Álvaro Moreyra se desliza en una casa de arrepentidas, de Ríojaneiro, para contar al público lo que pasa.

b) Afirmación dudosa: el viaje de Chateaubriand a América, sólo verídico en parte; muchas aseveraciones de Fray Servando sobre cosas de su vida en Europa.[5]

c) Afirmación falsa: Ossendowski pretendió, en su primer libro, dar por real un relato fantaseado, y fue necesario que el explorador Sven Hedin lo desenmascarase.[6]

a') Negación cierta: "Yo no conocí, ni vi a la Santa Madre Teresa de Jesús mientras estuvo en la tierra", comienza Fray Luis de León en su prólogo.

b') Negación dudosa: George Moore asegura que no tocó a Méry Laurent por consideración al señor Mallarmé.

c') Negación falsa: imaginemos que Edgar Allan Poe —aunque nunca cometió semejante ingratitud— hubiera negado su paso por la Universidad de Virginia. Flaubert niega una inspiración real: en carta a Mlle. Leroyer de Chantepie (18 de marzo de 1857) pretende que la *Madame Bovary* "es una historia enteramente inventada"; hoy sabemos bien que, por consejo de su amigo Maxime du Camp, se inspiró directamente en el ruidoso asunto Lamarre, y hasta sabemos que Joanne-Homais se declaraba muy satisfecho del retrato que de su persona hizo el novelista.[7]

2º A veces un fragmento de realidad se incrusta en la ficción: Roque Guinart bandolero real, se encuentra con Don Quijote. Roque Guinart, aunque no sé que se haya encontrado con Cervantes, era a los ojos de éste una realidad contemporá-

[5] "Chateaubriand en America" y "Fray Servando Teresa de Mier," en *Retratos reales e imaginarios* [Madrid, 1920; *Obras Completas*, III, pp. 426-432 y 433-442, respectivamente]. y "Prólogo a las *Memorias* de Mier" [Madrid, 1917; *Obras Completas*, IV, pp. 544-557].

[6] "El sueño de Ossendowski, en *La Nación* de Buenos Aires, junio de 1925 [y en *Revista de las Indias*, Bogotá; agosto de 1939, y en *A lápiz* (México, 1947) con fecha de "París, 1924"; *Obras Completas*, VIII, pp. 235-236].

[7] "La *Carcel de amor* de Diego de San Pedro" en *Cuestiones estéticas* [*Obras Completas*, I, p. 51].

nea, como el Pernales o el Pasos Largos para los españoles de mi tiempo, y el Lampeâo para los brasileños de hace unos años. Abundan en la novelística las alusiones de este tipo. Ya hemos visto que el folletinista Simenon ni siquiera se preocupa de cambiar los nombres reales de sus modelos.

3º La relación del hecho a la obra es a veces menos directa:

a) De transformación poética: la pasión senil de Goethe por Ulrica de Leventzow se convierte en la *Elegía de Marienbad*, donde el hecho práctico ni siquiera es mencionado.*

b) De alusión velada o reticencia: En sus comedias, Ruiz de Alarcón contesta, sin nombrarlos, a los maldicientes que le motejaban de fealdad.[8] Cuando fue asesinado el conde de Villamediana por un agresor desconocido, se dijo que el rey lo había mandado matar, y salió una décima falsamente atribuida a Góngora: "Mentidero de Madrid, / decidme: ¿Quién mató al Conde?", la cual, con frase equívoca, acababa insinuando que el conde murió "de impulso soberano". Sainte-Beuve quiere y no quiere que se transparente, en la heroína de su novela y de sus versos de amor, a la pobre Mme. Hugo. Las novelas de clave dejan traslucir las figuras de las personas aludidas. A tal grado que, por la lectura de *Troteras y danzaderas*, de Pérez de Ayala, novela sobre su generación literaria, José Ortega y Gasset vino a averiguar quién le había sustraído, en cierta ocasión, una suma de dinero.**

c) De disimulo: Hace años, examinamos los disimulos con que un joven novelista procuró evitar que sus personajes recordaran muy de cerca a sus modelos reales.[9] Algo semejante hace Proust: para fraguar, por ejemplo, a su Barón de Charlus, retoca convenientemente la realidad del conde Robert de Montesquiou, le atribuye el aspecto físico de Doisan y, a los comienzos, lo adorna con ciertos rasgos que Proust observó en el Barón de X., que le fue presentado en el salón de Mme. Strauss-Bizet. Caricaturescamente pudiera decirse

* [*Trayectoria de Goethe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 148-154].

8 *Tres siluetas de Ruiz de Alarcón*, en *Capítulos de literatura española*, 1ª serie [México, 1939; *Obras Completas*, VI, p. 91].

** [*El deslinde*, Cap. III, § 74 *in fine*; *Obras Completas*, XV.]

9 "Problemas de un joven novelista", en *Reloj de sol* [5ª serie de *Simpatías y diferencias*, Madrid, 1926; *Obras Completas*, IV, pp. 407-409].

que el procedimiento se reduce a poner al personaje unas barbas postizas. Por supuesto que el disimulo puede también referirse a hechos y circunstancias: Goethe no tenía ningún empeño en reproducir fielmente, en el *Werther*, los rasgos y particularidades de la historia de su amigo Jerusalem.

d) De omisión intencionada: Es casi un matiz del caso anterior, en que el disfraz llega al extremo de la sustracción. Francisco A. de Icaza, en su *Examen de ingenios*, pasa revista a la crítica española contemporánea y no nombra a doña Emilia Pardo Bazán. ¿Se puede inferir que la ignora, o que la olvida siquiera? La polémica posterior nos revela que se trata de una omisión voluntaria: Icaza tenía algunos cargos —justos o injustos— contra la autenticidad de la crítica en doña Emilia, y había preferido callar. Es más difícil establecer este caso en obras de creación, sobre todo cuando en ellas la referencia histórica es secundaria o insignificante: el autor puede haber prescindido inconscientemente de todo lo que no le era útil. El personaje de Stendhal asiste a la batalla napoleónica desde el punto de vista de un hombre humilde, y por eso el autor no nos da cuenta de los consejos del comando.

e) De descuido u omisión involuntaria: Se liga este caso con la consideración anterior. El que falte la mención de los mismos hechos reales a que se refiere la obra sería imposible.

f) Tácita, cuando, por obvia, se da por sabida la base real en que se funda la obra: la prisión de Oscar Wilde, sobre cuya causa y proceso no nos dice él una palabra, es la base real del *De Profundis*.

g) Finalmente, un hecho de la vida, por su intensidad o trascendencia, "transforma el porvenir" previsible de una obra o de una vida. A veces produce un efecto meramente negativo, que va desde la opacidad hasta la anulación. A veces efectos positivos, y viene a determinar nuevas orientaciones, nuevas virtudes. De lo primero tenemos ejemplo en el propio Wilde que, después de la prisión, después del *De Profundis*, desaparece de la literatura al punto de convertirse en ese señor que encontró Gide, que ya le tenía miedo al "yo". También en Rimbaud, a quien el traumatismo de sus primeras y precoces aventuras con la vida y con la poesía que-

branta de tal modo, que en adelante se le tuvo por muerto y luego se vino a averiguar que se había transformado en un áspero traficante de las colonias. De lo segundo, de la reacción positiva, nos da ejemplo el francés argentinizado y escritor bilingüe Paul Groussac: era un joven oficial de la Marina francesa cuando, en una de sus licencias, vino a encontrar en Marsella su hogar paterno destrozado, la madre y los hermanos muertos. En un arrebato, el joven embarcó hacia el Plata donde comenzó pastoreando ganados, para luego incorporarse en la vida de la cultura, donde ha dejado ilustre nombre. La acidez, la irascibilidad que se nota en sus escritos, y de que ya se quejaba Menéndez y Pelayo, tienen este origen respetable.[10] El uruguayo Pedro Figari (me permito mezclar un ejemplo artístico entre mis ejemplos puramente literarios), desengañado de la abogacía ante un caso desgraciado de palmaria afrenta a la justicia, en que él comprometía noblemente honor y fortuna, abandona la carrera jurídica, y las artes americanas ganan un pintor de calidad. Un novelista francés contemporáneo, Joë Bousquet, mutilado de la guerra en 1918, se ve obligado a enclaustrarse en Carcassonne, donde se concentra en la meditación solitaria. Esto determina el sesgo de su estilo y su obra, y aun le lleva a algunas conclusiones escépticas; ésta entre otras: que el movimiento y la circulación entre los hombres establecen una liga más fuerte que un alto pensamiento; que la inmovilidad aísla más que la especulación más abstrusa.

El anterior análisis basta para hacer ver lo arriesgado que resulta, en la mayoría de los casos, el fundarse solamente en la obra para descifrar por ella la vida del autor; o al revés, el pretender la previsión de su obra partiendo de su vida. —Añadamos todavía algunas observaciones:

1º El que el autor hable en primera persona no da indicio ninguno; puede tratarse de un mero recurso retórico.

2º La obra es un proceso en marcha. Su elaboración consume tiempo, y aun puede tratarse de un ajuste entre fragmentos escritos en épocas distintas.

10 "Homenaje a Paul Groussac", en *Reloj de sol* [*Obras Completas*, IV, pp. 456-458], y "El secreto dolor de Groussac", en *Nosotros*, Buenos Aires, julio de 1929 [*De viva voz*, México, 1949; *Obras Completas*, VIII, pp. 58-59]. Debo esta revelación a Leopoldo Lugones.

3º Hay en la obra motivos con aire de experiencias reales, lo que tampoco es indicio de realidad: puede ello ser un efecto de arte, y aun puede ser que se trate de meros temas de tradición bien conocidos. Leyendo alguna vez la descripción de la muerte de Garcilaso, en el instante en que escala una muralla enemiga, me acudió el recuerdo de varias muertes descritas en igual momento y actitud, y con el recuerdo, la sospecha de que este cuadro sea más bien un tema sintético, una concreción retórica para dar de una vez la imagen suprema en que culmina y acaba la existencia de un héroe. Con estos equilibrios de despojo y economía se engendra en la mente la figura mitológica.*

4º La vejez de la obra aumenta proporcionalmente la dificultad para reconstruir la postura del autor frente a la realidad social de su tiempo.

Cuando estas circunstancias se reúnen en la obra de un autor de biografía incierta, como en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, es preferible no arrojarse a las inferencias.** El Arcipreste habla en primera persona, lo que nada prueba. Lo mismo se atribuye actitudes de jovenzuelo inexperiente y tímido que olvida la declaración amorosa preparada para Doña Endrina, y actitudes de cuarentón epicúreo hecho a usar de terceras y a abusar de las serranas del Guadarrama.[11] Como su obra está construida con fragmentos dispares, y hasta usa la fórmula oriental del "cuento de cuentos" para ensartar en collar sus perlas, bien puede ser que estos dos retratos correspondan a dos edades del autor. Las narraciones en que los dos retratos se fundan tienen el aire de reales, y todavía confirma el retrato del Arcipreste "pícnico" un fragmento en que el poeta traza sus propios rasgos.

Nada de esto es indicio cierto. El enamorado de doña Endrina, transformación inmediata del seudo-Pánfilo, puede

* ["De la biografía", *in fine*, de *La experiencia literaria*, en este volumen p. 119.]

** ["La biografía oculta" de *La experiencia literaria*, en este volumen. pp. 120-122.]

[11] "Entre humoristas", en *Calendario* [Madrid, 1924; *Obras Completas*, II, p. 342], y "El Arcipreste de Hita, y su *Libro de buen amor*", en *Capítulos de literatura española*, 1ª serie [México, 1939; *Obras Completas*, VI, pp. 15-21].

ser una mera evolución del tema impuesto a la poesía por la "donna angelicata" de Dante; la intervención de la mediadora Trotaconventos procede del mismo seudo-Pánfilo (*De Vetula*, comedia de la latinidad eclesiástica) y de la "Dipsas" de Ovidio: otro mito literario, en suma; los encuentros con las serranas no son más que el asunto trovadoresco galaico-portugués de la "serranilla", que aquí hace su primera aparición en la poesía castellana, tras de haber andado allá buen trecho desde los tiempos del rey Don Diniz. Y, claro está, nada se opone tampoco a que toda esta apariencia artística encubra un fondo de realidad; pero no podemos dictaminarlo.

Y no se diga que donde faltan elementos de juicio la intuición infaliblemente puede salvarlos. Aquello de "la realidad salta a los ojos" es el tipo del argumento histérico. ¿Qué luz puede darnos sobre la persona de Racine la lectura de sus tragedias realizada por inmersión intuitiva? Sacaríamos tal vez aquella falsa imagen de un Racine felino y cruel que alguien tuvo la osadía de proponer a la crítica. ¿Y cuál es la verdad biográfica comprobada por otros caminos? Un como dócil seminarista en la juventud —resume Baldensperger— que pára en oblato en la ancianidad, y en el intervalo no pasa de un pequeño burgués. Y como es igualmente arriesgado el salto inverso de la vida a la obra, ¿con qué derecho algún arbitrario quiso proyectar sobre ciertas divertidas comedias de Molière los reflejos lúgubres de su vida? ¿Y Bernardin de Saint-Pierre? ¡Qué ternura su obra! Pero él era un calculador grosero.[12] ¡Y qué fiera el superhombre de Nietzsche! Pero él era un suave y bondadoso señor. Muchas veces, como para Sainte-Beuve, hubiéramos preferido que el conocimiento de las intimidades del hombre no empañara nuestra admiración por el escritor. Hasta sería recomendable al escritor el no mantener relaciones epistolares constantes con las mujeres: si vale decirlo, de aquí vienen los peores enojos que el escritor tiene que aguantar

[12] Paso la noticia a los psicólogos: cuando yo estudiaba en la Facultad de Derecho, mi curso hizo una visita a la Penitenciaría de México, donde a la sazón se encontraba recluido el Chalequero, maniático matador de mujeres. En el registro de libros que los presos pedían prestados, constaba que el Chalequero leía constantemente *Pablo y Virginia.*

después de muerto. ¿Y los complejos nacionalistas y étnicos? Se cuenta de cierto actor judeo-inglés que, empujado por lo que hoy se llama "el complejo de inferioridad", estudió minuciosamente *El mercader de Venecia*, y acabó logrando que el público de Londres tuviera aplausos para Shylock, padre engañado que se venga. Aquí la obra del actor era descifrable por la persona. ¿Podría asegurarse igualmente que el afán de deshacer un "complejo de meteco" llevó a los críticos Baldensperger y Van Tieghem, franceses de apellido extranjero, a realzar el valor y conveniencia de las influencias internacionales en las literaturas, a levantarse con el magisterio de la Literatura Comparada? "Muchacho —se lee en el *Quijote*—, no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sutiles."

Y en tan sutil materia, en verdad, hemos presenciado los efectos más paradójicos. Georges Duhamel, describiendo la alquimia que el creador opera sobre las realidades, cuenta casos de "modelos imaginarios", de personas que sin razón se han considerado difamadas por el novelista. Yo tengo un ejemplo impagable; Jules Supervielle, en una novela fantástica, imagina que un viajero sudamericano embarca para Europa llevando entre su equipaje nada menos que un volcán; por las noches, saca el volcán a tomar el fresco sobre el puente. Pues bien: por increíble que parezca ¡hubo un respetable señor uruguayo que se sintió aludido! ¡Para que luego hablen de naturalismo!

No; la materia de la Literatura es la vida, y su procedimiento, como ya lo sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las relaciones humanas de reiteración indefinida. Hay, pues, que libertarse a tiempo de estas preocupaciones algo mezquinas. Ellas pecan por falta de respeto para la inventiva literaria. Ellas conducen fácilmente, por los caminos del "ressentiment" que decía Nietzsche, a la idea fija.

En suma, que entre la vida y la obra se producen transmutaciones tan imprevistas como las de los sueños, y a veces, aquellas rupturas que Coleridge llamaba "aloofness". El ilogismo de la creación y la lógica de la vida —o viceversa— corren por caminos diferentes, más engañosos por lo mismo que se entrecruzan. Detrás de la obra hay siempre una

verdad general, pero no en el sentido histórico. Definición de la Literatura: "La verdad sospechosa".*

Hemos examinado la relación de la vida sobre la obra, porque nuestro asunto es la obra. Si aquí hiciéramos un estudio moral, todavía deberíamos añadir que, a su vez, la obra reacciona sobre la vida: ya empuja al autor en el rapto de una polémica, ya le obliga a mantenerse para el resto de su vida en una actitud que él había previsto pasajera; ya el fracaso lo amarga, y tuerce su ulterior apreciación del mundo; ya lo deforma el éxito, la peligrosa acogida de los salones, el adormecedor sillón académico. Contra la anquilosis profesional previene la regla ascética de nunca aprovechar la inercia adquirida.

La influencia de la literatura produce a veces consecuencias increíbles. Voy a permitirme un ejemplo curioso, que corresponde a lo que pudiéramos llamar "el complejo de Don Quijote": Cierto prosista de estilo brillante y musical, que dominaba principescamente la vida literaria en su tiempo, tenía un hermano. Es de creer que el oscuro hermano vivía dominado por el afán de participar en alguna forma de aquella vida literaria. Como era lo bastante consciente de su incapacidad para la creación, tradujo su afán en una imitación práctica de los libros. Y la ocasión se la brindó su triste y repentina viudez; porque a partir del día en que falleció su esposa, se dedicó a ser espejo vivo de Hugues Viane, el viudo de *Brujas la muerta.* Y entonces se consideraba ya intelectual y usaba corbata Lavallière.

Pero estas reacciones de la obra sobre la vida no siempre se descubren tan fácilmente ni existen de modo necesario. ¿Qué necesidad entre el hecho de que Eneas Silvio Piccolomini haya escrito la Historia de *Eurialo y Lucrecia* y el hecho de que más tarde haya llegado a ser el Papa Pío II? En Sacher-Masoch la complicación es extrema: inventa en libros lo que sin duda anhelaba realizar en la vida (complejo de la economía, en Lalo), y luego se imita a sí mismo, toma audacia en su propia obra, y lleva a su vida todo el desastre de su lubricidad desquiciada. Por él pudo decir Quevedo:

* ["Apolo o de la literatura", § 2, de *La experiencia literaria,* en este volumen, p. 83.]

Haces lo que padeces, y te imitas.

Si ahora generalizamos nuestra unidad metódica —la cual se limita exclusivamente a un autor y su obra— ¿qué complicaciones no descubrimos? Goethe se libra en el *Werther* de la epidemia del suicidio, por una de aquellas descargas teóricas que son el secreto de su balanza: se libra él de la epidemia, sí; pero sucede que el *Werther* la propaga. ¡A cuántos no ha desquiciado, en la vida práctica, la poesía del vino! Entre nosotros, puede decirse que fue víctima de ella, más o menos, toda la generación de Valenzuela. Nuestra América toma muchas veces al pie de la letra, en la vida, la literatura de Europa. El ajenjo, la cocó y otros ingredientes han hecho sus estragos. La iniciadora Francia guardaba mejor los estribos. La poesía de Claudel era huerto sellado para muchos funcionarios, pero el departamento comercial se asombraba de la nitidez y precisión de sus memorias sobre el cambio de mercancías con el Brasil. Léon-Paul Fargue anda, en sus poemas, arrebatado de fantasía, pero cumple su deber oficial cuando hace al caso, y presenta un sombrío y ajustado dictamen sobre la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias. Paul Morand, como buen trabajador, se cuida mucho; pero como ha descrito escenas orgiásticas, me confesaba con una sonrisa que, cuando andaba por América, siempre desilusionaba a sus amigos porque no le gusta "irse de parranda".*

* ["Cuidaba sus ratos de recogimiento y volvía al hotel, a ser posible, en punto de la media noche" —dice Reyes en "Paul Morand en Río" (*Monterrey*, diciembre de 1931, Nº 7, p. 1, y *A lápiz*, México, 1947); *Obras Completas*, VIII, p. 255.]

III. LOS ESTÍMULOS LITERARIOS *

1. Generalidades

Suele llamarse génesis literaria todo el proceso de creación de la obra, desde el instante en que ocurre la tentación hasta el último rasgo de la ejecución verbal. Los estímulos iniciales son el prólogo de este proceso, la primer palpitación de este movimiento. Acontecen todavía en el ser del poeta y son anteriores al primer trazo de la pluma. Carecen aún de realidad fuera del yo, aun cuando los provoquen objetos reales y exteriores. Son un latido vital anterior del arte.

Sin embargo, para nuestros fines actuales, podemos indiferentemente llamar estímulo inicial al latido vital o a su provocación exterior, confundiendo en un solo término el objeto y su impacto sobre el sujeto: el cuadro de un pintor que provocó un poema, o la vibración estética experimentada por el poeta a la contemplación del cuadro.

La calificación de "iniciales" es también relativa, o mejor, pasible de análisis más fino. El estímulo inicial lo es por ser el primer sobresalto. Pero puede ser que este primer sobresalto cubra por decirlo así todo el movimiento del poema, o bien que se cierre en un proceso corto, el cual, a su vez, obrando en cadena, viene a servir de estímulo a otro nuevo paso de la obra, y éste, al agotarse, desate otro subsecuente, etcétera. Podrá, así, suceder que la obra esté como sumergida en un estímulo primordial, dentro del cual se hayan desarrollado otros estímulos accesorios que van empujando la creación; o bien podrá ser que la obra haya procedido por adición de estímulos, añadidos en serie. Los infinitos diagramas de los "arcos reflejos" que estudia la neurología podrían servir para ilustrar esta descripción. Puede haber colaboración de varios estímulos iniciales, neutralización, refuerzo, inhibición, optación, propagación, desvanecimiento,

* [Publicado en *Filosofía y Letras*, México, octubre-diciembre de 1942, tomo IV, Nº 8, pp. 249-284.]

sustitución, etcétera. Nuestra descripción se limitará a los tipos elementales.

El estímulo es un antecedente de la obra. El concepto de antecedente es complejo; no sólo comprende el estímulo, sino también las influencias sociales y culturales (a las que se aplica la investigación crítico-biográfica), los asuntos o los temas más o menos libremente escogidos (a los que se aplica la investigación de las fuentes), etcétera. Todo lo cual se entrecruza en la palpitación creadora. Los estímulos, contenidos en el ambiente vital, fecundan, a manera de simiente, el terreno temperamental del poeta, que puede ser más sensible a estos o a los otros gérmenes. De suerte que el terreno parece dotado de cierto magnetismo atractivo para determinadas semillas.

Cuando alguna vibración cósmica llega a estremecer los órganos estéticos se dice que hay inspiración. No tengamos miedo a la palabra, sino cuando con ella se pretenda excusar la falta de arte en la ejecución del poema. No nos perdamos en vaguedades. Aquí se trata de estímulos positivos que lo mismo pueden venir de la vida que de los libros, de la emoción como de la reflexión, del trato humano o de la rumia solitaria, de la reacción ante las otras artes y hasta de un achaque de salud, de lo grande como de lo humilde. Se trata de hechos completamente naturales, que hacían decir al naturalista Buffon: "Sentís en la cabeza como un choquecillo eléctrico que, al mismo tiempo, os aprieta el corazón: y éste es el instante de genio." Hecho tan de la naturaleza que hasta participa del placer biológico. No sólo la concepción de la obra en su conjunto o siquiera en su arranque, hasta la diminuta conquista de una palabra que se anhela y se busca produce palpitaciones entrañables y a veces trae lágrimas a los ojos.

El germen, decía Goethe, entra en nosotros "como una inoculación". Y Dante pretende que la *Vita Nuova* —como la vida misma en nuestro planeta, según cierta biología aventurera— "creció de una simiente caída por azar del cielo". En el lenguaje de Loeb, diríamos que el poema es el "tropismo" con que el ser poético responde al estímulo.

2. Clasificación

Al tratar de los estímulos iniciales, por fuerza se deslizan algunas consideraciones ajenas sobre las circunstancias que facilitan el brote, los hábitos de trabajo, métodos de ejecución, etcétera. A ello obliga la integración del fenómeno por describir.

La sola clasificación en tipos es ya un artificio del análisis, y sólo la presentamos a manera de tanteo, sin aspirar al rigor extremo ni pretender agotar los casos posibles. El solo intento de describir todos los estímulos puramente sensoriales —hoy que la ciencia reconoce más de veinte "sentidos"— nos llevaría muy lejos. Para muestra, bastan los casos típicos.

(A título de mera complementación científica, recordemos que los principales estímulos sensoriales procedentes del mundo exterior pueden dividirse en tres grupos: 1º Las manifestaciones máximas, macroscópicas: impactos mecánicos que traducimos en sensaciones táctiles, que van desde el simple contacto pasajero hasta la repetición rítmica de contactos con nuestra envoltura corpórea, en un límite de frecuencia de 1552 vibraciones por segundo. Más allá de este límite, los "tiempos" se vuelven "duración", y la sensación táctil se transforma en sensación de presión. Hasta aquí las manifestaciones no sólo son sentidas, sino también pueden ser vistas. El ojo humano sólo registra ondas de .0008 mm a .0004 mm.: según cierto biólogo, 1/12,000 de lo que hay que ver! 2º Las manifestaciones medias, imperceptibles a la simple vista y ya microscópicas: vibraciones del aire, etcétera: sólo perceptibles a la oreja humana desde 30, y aun 12, hasta 30,000, y aun 50,000, por segundo, en ondas que van de los 13 mm. a los 12,280 mm. La piel humana sólo percibe el calor en las ondas de .0008 mm. a .1 mm. Estos límites son aproximados, y entiendo que las investigaciones recientes tienden a modificar estas cifras. 3º Las manifestaciones mínimas, ultramicroscópicas: vibraciones del éter: toda la enorme escala de las ondas electromagnéticas, desde las hertzianas hasta los rayos X o Röntgen, de que nuestro organismo sólo percibe el calor radiante y el espectro de la luz. El

ultravioleta sólo se advierte en efectos químicos, y la electricidad y otros rayos no parecen tener órgano humano receptivo específico. —Los llamados sentidos químicos, el olfato y el gusto, sólo recogen un número limitado de manifestaciones externas.[1])

Lo mismo pudimos adoptar otro punto de vista. Por ejemplo, el dividir los tipos de auto y heterofecundación, y todavía yuxtaponer a este criterio la consideración de lo voluntario y lo involuntario. Pues es evidente que el estímulo puede partir del yo o del exterior, y puede sobrevenir por sí solo o ser apurado y solicitado por el poeta.

También pudimos distinguir los estímulos intelectuales y los sensoriales, o mejor y más profundamente, poner a una parte los estímulos sintéticos o de estructura (como el "relámpago de Julio" que reveló a Michelet el principio orgánico de la historia de Francia), y a otra parte, los de mera excitación o dinámicos (como cierto sentimiento de pavor en la base de los cuentos fantásticos).[2]

Pero estas clasificaciones resultaban menos explícitas para el despliegue de los ejemplos, en que se aprecien, al vivo, los sabores de los distintos temperamentos, y era menos fácil de establecer en cada episodio poético. Por eso nos atenemos al siguiente cuadro:

a) Literario,
b) Verbal,
c) Visual,
d) Auditivo,
e) Olfativo, palatal y táctil,
f) Ambulatorio,
g) Onírico,
h) Memoria involuntaria,
i) Sinestesia,
j) Estímulo físico de otro tipo,
k) Emocional,
l) Provocación voluntaria.

a) *Tipo literario*

La relación entre un hecho literario y otro es un concepto muy vasto, que aquí no examinaré en toda su amplitud, y

[1] C. Judson Herrick, *An Introduction to Neurology.*

[2] Permítaseme citar una nota de mis *Romances del Río de Enero*: "Aproximadamente, un principio común, descubierto en las experiencias poéticas de Ríojaneiro: una como ley del péndulo, una oscilación, una bifurcación de emociones. La idea —siempre— parte y llega a término; luego vuelve atrás y se anula." Este sentimiento pendular inspiró todo el libro [*Obras Completas*, X, p. 401].

de que la "influencia" es un caso particular y el "plagio" una última inercia. Aquí sólo se comprende aquel tipo de relación que obra como estímulo inicial, como iluminación determinante en el nacimiento de una obra. Si por este lado restringimos el campo, lo ensancharemos por otro: comprenderemos entre los estímulos de este orden no sólo aquellos que proceden de la literatura propiamente tal, sino además todos los que proceden de la cultura escrita (real o virtualmente escrita), de la lectura y de la letra, sean filosóficos, históricos, científicos o de cualquier clase. Pero entiéndase que aquí nos atenemos a estímulos de asunto, dejando los de forma verbal para el tipo siguiente. La cultura escrita ejerce la misma provocación que un hecho cualquiera de la vida. Daremos algunos ejemplos.

Es obvio que las novelas históricas parten de lecturas históricas, y las de "anticipaciones" parten de lecturas científicas. Junto con algunos estímulos visuales de que luego se hablará, las lecturas científicas dieron cierto prosaísmo a la poesía de Nervo cuando, por ejemplo, habla del ultravioleta, las células y protozoarios, etcétera. Tales lecturas lo llevaron también a escribir cierto viaje a la luna. Coleridge asistía a las conferencias químicas de Davy para aumentar su caudal de metáforas: de la metáfora bien pudo pasar al estímulo inicial.

Una lectura de asunto filosófico o social puede producir una novela del género utópico, en que se concibe una república feliz regida por leyes inusitadas.

La mitología fue siempre una inspiración para Rubén Darío, mitólogo casi profesional por su vasta información y también por la autenticidad con que en él prendían los símbolos. No es aventurado pensar que su poema partía muchas veces de la sola excitación mitológica.[3]

Un ejemplo característico de estímulos literarios nos lo da el teatro ateniense, cuyos temas han provocado nuevos poemas dramáticos. La *Ifigenia en Táuride*, de Eurípides, inspira al teatro francés, al alemán, al italiano, al mexicano.

[3] Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, piensa que tuvo influencia determinante en Darío la lectura de René Ménard, *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, París, 1878.

Para Jules Lemaître (*En marge des viex livres*) las literaturas antiguas eran un estímulo infalible.

Aunque no toda "influencia" es un estímulo inicial, cuando en el procedimiento constructivo de un autor se percibe el recurso constante a las reminiscencias, puede inferirse que la lectura es una de sus provocaciones más fecundas, la cual hasta llega a ser voluntariamente procurada. Muy conocido es el caso de Anatole France. También el de André Chenier, quien suele partir de la fuente helénica por un simple método de traducciones o traslados.

Sobre el tipo del escritor dominado por estímulos de lectura, ofrecemos este curioso documento:

> Pero el virus literario, que está en el fondo de mi ser, no hay quien me lo quite. Si no me deja usted esa diátesis operante en mi organismo, me mutila y me suprime. Yo no sé sentir y sobre todo no sé decir las cosas más que así. Defecto, me dirá usted; defecto grande, le diré yo y de seguro irremediable, pues ya está viejo Pedro para cabrero. —No sé qué me pasa; pero en tomando la pluma me acuerdo de todo lo que sé, he leído o me han contado, pues mi memoria está untada de colodión y reproduce cuanto conoce; y allí me tiene usted diciendo cosas que tal vez sean menos eficaces o menos justas que las que diría si me inhibiera un momento y hablara por mí. Es un condenado defecto del cual nunca he podido libertarme, y que sale a flor de piel ahora que estoy *sobrado* por los años que hace no me comunico con el público. Entre mí y la creación están el papel, la pluma, la tribuna, el pizarrón, lo que usted quiera; y en vez de salir lo que buscaba me sale otra cosa.—Ahora que casi llegué a la edad canónica, le puedo hacer una confesión que parece chistosa: creo que pocos habrán sentido la pasión amorosa con la violencia y sobre todo con la poesía que yo. ¡Pues nunca he escrito, al menos para el público, una página mediana de amor! Parezco un emasculado que discurre sobre cosas que no conoce. (Carta de V. S. A. a C. P., Barcelona, 8 de abril de 1916.) *

En este análisis de mano maestra —donde suprimimos in mente las inneoesarias disculpas— encontramos dos puntos dignos de nota: la función eminente de la memoria en el escritor de tal contextura, lo que produce una acumulación en.el ocio; y la inhibición ante los choques emocionales di-

* [Estas iniciales corresponden seguramente a Victoriano Salado Álvarez y Carlos Pereyra.]

rectos, cuando no llegan hasta el escritor a través del filtro previo de otra representación literaria.[4]

b) *Tipo verbal*

Puede referirse a la mera evocación psicológica, a la estructura general de la forma, al giro sintáctico y fraseología, o hasta al valor fonético y rítmico. En este último caso, participa del tipo auditivo que adelante se estudia. En ocasiones, las formas, hechas troqueles, cobran valor temático, ya procedan de la literatura o del folklore. En estos estímulos, pues, domina unas veces el aspecto intelectual y otras el sensorial, y otras veces ambos aspectos se confunden. Nada se opone a que cobren carácter de provocaciones voluntariamente buscadas.

a') Evocación psicológica. Balzac se estremece ante la palabra "adulterio", encontrada en algún tratado penal. De ahí, bajo la influencia posterior de la *Fisiología del gusto*, de Brillat-Savarin, proviene su *Fisiología del matrimonio.** A Keyserling se le reveló el secreto de la seriedad china por el conocimiento de la palabra "Ch'i", estado de furia que el chino oculta con el mayor cuidado, y al que suele entregarse periódicamente, y aun por varios días, para relajar la tensión de cortesía social que siempre muestra a los demás (*Diario de viaje de un filósofo*, II, *v.*).

b') Especie intelectual. El aspecto más puramente intelectual de tales estímulos se advierte en Goethe, quien alguna vez declara que una palabra ingeniosa lo fertiliza; o en Victor Hugo, a quien las etimologías hacen soñar. En Unamuno, la fertilización etimológica llega a ser ley mental. El equívoco o juego de palabras puede ejercer igual función: siempre hemos creído que Baltasar del Alcázar escribió su *Cena* arrastrado por el retruécano: "La cena de Baltasar".[5]

c') Especie fonético-emocional. Poe ha explicado cómo nació *El cuervo* de la palabra "Nevermore". La musicalidad

[4] "Mal de libros", en *Calendario*, Madrid, 1924 [*Obras Completas*, II, p. 343].

* [Véase *Memorias de cocina y bodega*, México, Tezontle, 1953, p. 69.]

[5] "Detrás de los libros", en *La experiencia literaria* [en este volumen, p. 125].

del giro y el color sentimental se unen en la *Penultième*, de Mallarmé, profundo observador de larvas poéticas, cuyos poemas en prosa suelen reducirse a la exposición de un proceso genético. Chamisso se sentía fertilizado por una palabra lo mismo que por una imagen o anécdota.

d') Especie formal (más o menos fonética). Puede creerse que Matthew Arnold se sintió arrastrado al estudio sobre Maurice de Guérin por ciertas frase de éste que solían cantarle en la memoria ("Les dieux jaloux ont enfoui quelque part. . ."). Dos o tres versos ajenos, hechos pegadizos, inspiran obras de Théuriet y D'Angellier. Amado Alonso ha explicado la posible génesis de un poema de Darío sobre la excitación de un esquema: "Dichoso el árbol y más la piedra."*

e') Especie folklórica. Los títulos de la vieja comedia española suelen ser refranes y frases hechas, de preferencia en octosílabos, que luego se insertan en los versos del texto al final de un acto. Aun se han podido hacer algunos juegos con los títulos de comedias, como los que hacía Quevedo con las frases hechas: discursos, cartas, cuentos.[6] Es posible que los títulos hayan sido buscados a posteriori, pero también es posible que alguna vez hayan servido de estímulos iniciales. Lo mismo se ofrece decir sobre las novelas de don Juan Valera, *Genio y figura. . ., Para ser buen arriero.* Después de todo, en una fórmula verbal, aprovechada luego como título, puede contenerse toda la intención de una obra: Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*; Meyerson, *Identidad y realidad.*[7]

f') Excitación voluntaria. La "palabra inicial" que Mme. de Staël buscaba antes de embarcarse en la obra. Jules Romains, en *Les hommes de bonne volonté*, describe el proceso de un poema que nace de una palabra escogida en un diccionario, y corre de allí por asociaciones y por solicitaciones de la rima.

* ["Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Ángel", en *La Nación*, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1932, ensayo recogido en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955 y 1960.]

6 "Juegos de títulos de comedias", en *Reloj de sol* [*Obras Completas*, IV, pp. 466-468].

7 *Cuestiones estéticas*, el primero de los "Tres diálogos" [o sea "El demonio de la biblioteca" (1909); *Obras Completas*, I, pp. 119-120].

En cuanto al Juicio de la Sigma y la Tau ante el Tribunal de las Siete Vocales, en Luciano ¿cómo no ha de ser una discusión gramatical despertada por los estímulos verbales?

c) *Tipo visual*

El estímulo puede partir de la naturaleza, del arte, de objetos de la industria humana. La importancia de los estímulos visuales ha sido siempre reconocida, sea que se les acepte en sí mismos, o como residuos y coagulaciones ulteriores de la memoria. Berkeley funda en la visión una teoría de la realidad; y Bacon, Hobbes, Addison, Vigny, una teoría de la imaginación. Vigny llega a decir que la mirada y el pensamiento son manifestaciones de la misma potencia.

El tipo visual ha sido definido con sencillez por Paul Morand cuando, en cierta entrevista, declara que le cuesta menos trabajo ver que pensar; y aun entiendo que el sustituir las ideas generales por cosas objetivas ha sido, para él y otros escritores de su pléyade, una preocupación estética dominante. Aunque no sea un visual exclusivo —puesto que en él toda exclusividad se rompe y estalla—, Goethe, "videns gloriosus" por excelencia, declara de sí mismo: "En abriendo los ojos, veo cuanto hay que ver en las cosas."

Ha habido épocas en que la poesía, por reacción contra la vaguedad sentimental de la época precedente, se ha esforzado por ceñirse dentro de una visualidad seca e higiénica. Se nota el esfuerzo en los parnasianos, que por momentos caen en el culto monótono del coleccionista de objetos. Pero no hay que confundir la torsión artística deliberada con los estímulos espontáneos del temperamento. Tal vez la mejor caricatura de los parnasianos está en aquellas palabras de Auguste Vacquerie al joven Léon Daudet, cierto día en que Heredia apareció en casa de Victor Hugo: "¡Anda, muchacho, acércate a saludar a la Galería Spitzer!" Se trata de una colección de panoplias y armaduras famosas en el París de aquel tiempo.

Los estímulos visuales se descubren fácilmente en las imágenes que acarrea el poema. Entre ellas, un estudio me-

tódico tendría que distinguir las de contorno puro, las de forma general, las de relieve, las de color, las de relación entre luz y sombra, las de brillo, las de postura, las de movimiento, etcétera.

Considérense todos estos órdenes en la obra de Díaz Mirón. Díaz Mirón aparece como fascinado por los ojos, al punto que a veces es incapaz de cerrarlos ante la fealdad misma. Lo hemos oído comentar, con gusto y sentido, la representación de la serpiente, línea que anda y undula, en Dante.

Góngora, que "goza el color, la luz, el oro" y cuantas sensaciones existen, es un caso ilustre entre todos. Menéndez y Pelayo, que lo entendió mucho más de lo que hoy suele reconocérsele —al punto que asombra que Hatzfeld declare haber tenido que esperar a las últimas interpretaciones para descubrir a Góngora— notó ya aquella predilección por las armonías del rojo y el blanco, colores elementales que pueden considerarse como una concreción heráldica ya intelectualizada.

Como génesis por imagen de brillo, es expresivo el caso de Léon Paschal en su drama *Hélie*, que parte del deslumbramiento de un crepúsculo: un grupo de niños, perceptible un instante, ha desaparecido detrás de esa mancha o "imagen accidental" que persiste en la retina tras la contemplación de un foco luminoso, y que acaso Philipe de la Hire, en el siglo XVII, fue el primero en observar científicamente.[8]

No creo que deban considerarse, entre los estímulos visuales que provocan la obra, aquellos casos en que el poeta simplemente cobija su poema, a posteriori, bajo la evocación de alguna obra artística: en D'Annunzio, *Las vírgenes de las rocas, Gioconda, Triunfo de la muerte*. (*San Sebastián* es un asunto, no un estímulo inicial solamente). En cuanto a Lessing, ¿habrá partido realmente de una emoción visual, aunque cultivada luego por el comentario de Winckelmann, al buscar en el Laocoonte el símbolo de su filosofía estética? ¿O sólo se trata de un arreglo intelectual posterior?

Pero acaso se pueda admitir la versión de que el filósofo

[8] J. Escher-Desrivières y R. Jonnard, *L'Éblouissement. Études méthodologiques*. Paris, Herman et Cie., 1937.

Cebes (¿el de Cícico o el de Tebas?) se inspiró en aquella famosa tabla alegórica del templo de Cronos (¿el de Atenas o el de Tebas?) para su exposición de la teoría platónica sobre la preexistencia.

Longo declara que lo movió a escribir su *Dafnis y Cloe* la contemplación, durante una partida de caza, de cierta alegoría de los amores, encontrada en el templo de las Ninfas, en Lesbos. Por lo demás, es sabido que ya para esos tiempos la prosa sofística había creado toda una tradición de cuadros y obras de arte imaginarios, género que floreció especialmente bajo el renacimiento plástico de los Antoninos y duró hasta Longo y Aquiles Tacio. Los Filóstratos, tercero y cuarto de este nombre, dejaron una colección de "iconos" o descripciones de pinturas ficticias en prosa poética; Calístrato, de fingidas estatuas.

Ejemplos más cercanos: Henri de Régnier cuenta que *La double maîtresse* se inspiró en un busto de la Exposición de París, 1899. Otro busto —una cabeza de Victor Hugo admirada en el Museo de Copenhague— provoca en Paul Claudel una singular iluminación crítica, sobre el pavor como dominante del gran romántico: "Ce vieillard avait peur!", exclama.

En Goethe, que ve venir la concepción de la obra a modo de inmensa perspectiva, es notorio el sentimiento de los contornos, la inspiración del dibujo en general, la cual invade en él muchas zonas del espíritu.[10]

Los poetas mexicanos de la *Revista Moderna* deben inspiraciones a su dibujante Julio Ruelas: Nervo y "la esperanza clavada en el ancla", Tablada y "la Bella Otero", etcétera.[11]

En un poeta dibujante como Cocteau no siempre es posible saber si el dibujo estimuló el poema o viceversa. Es posible que los dibujos para *Les enfants terribles* nacieran

[9] *La antigua retórica,* I, 17 [*Obras Completas,* XIII, p. 373].

[10] "Goethe y la filosofía del dibujo", en *Romance,* México, 1º de febrero de 1940.

[11] "Julio Ruelas, subjetivo", en *Revista Moderna,* México [septiembre de] 1908, pp. 12-15 [*Obras Completas,* I, pp. 320-324]; observación también recogida en "Rubén Darío en México", *Los dos caminos,* p. 120, y en *Pasado inmediato,* p. 36 [*Obras Completas,* IV, p. 302, y XII, pp. 200-201].

subordinados a la obra literaria. Pero ya en el *Álbum de los Eugenios* la imbricación es indiscernible, hasta por la maliciosa vaguedad del asunto.

Los trazos y esquemas unas veces preceden y otras acompañan a la elaboración de la obra. Stevenson concibe *La isla del tesoro* ante los mapas imaginarios que dibujaba en los muros de un desván para entretener a su hijastro. Valéry, Mauriac, dibujan mientras escriben, parece que más bien en los reposos de meditación. Carco, en cambio, traza figuras geométricas que lo guían en la composición y el desarrollo de sus novelas. Estos últimos casos, más bien que estímulos iniciales, son hábitos de trabajo.

También los estilos arquitectónicos y decorativos pueden dar estímulos al poema. Victor Hugo ve, en los motivos árabes, algo como "sílabas mágicas". Tal vez, dentro de la teoría de Focillon sobre "la vida de las formas", pueda justificarse el buscar alguna relación entre las "sílabas contadas" y la agregación de motivos característicos del mester de clerecía, por una parte, y por otra, las archivoltas de las portadas eclesiásticas, cuajadas de figuras simétricas, en líneas paralelas como los versos del tetrastrofo monorrimo, imagen que el poeta-clérigo tenía siempre a la vista. No digamos, que sería absurdo, que la técnica de aquella poesía procede de aquella arquitectura. No: la historia literaria, la métrica, la tradición estrófica se bastan solas para explicar semejante arte poética, ora se la considere —según Restori— como un producto vernáculo de la épica, ora —según Menéndez y Pelayo— como una copia de la latinidad medieval, ora —según Menéndez Pidal— como una imitación de Francia. Pero es difícil negarse a la evidencia de que ambos fenómenos armonizan como grandes moldes de una época de la sensibilidad, y revelan apetitos de forma en cierto modo afines.[12]

Hay también estímulos visuales de orden científico. Tal parece ser aquella preocupación de los "globos" en Manuel Carpio, quien tiende a fundar, más que en la belleza, en la magnitud del espectáculo astronómico su sentimiento de

12 Como metáfora literaria, aproximé el estilo eclesiástico-arquitectónico y el mester de clerecía en *Los siete sobre Deva* [*Sueño de una tarde de agosto*, México, Tezontle, 1942, pp. 12-13.]

la grandeza divina, y revela ante tal espectáculo cierta estupefacción pascaliana de los espacios.[13] Ya dijimos que Nervo deja sentir inspiraciones científicas: entre ellas, las hay visuales. Nervo era dado a jugar con el telescopio y el microscopio. El uruguayo Lanza, trasladando imágenes del microscopio a la poesía, compone cierto *Delirio histológico* donde la "neurona" de un árbol resalta sobre el "azul de metileno" del horizonte, en un paisaje que, "pensativo, a la ciencia se abandona".[14] (Ante estos empeños de la poesía por apropiarse especies extrañas, se piensa en los empeños del derecho por sujetar a su férula las cosas no jurídicas, como en la serie: tenencia—posesión—propiedad.) Diego Rivera me asegura que, para ciertos despliegues de pequeñas figuras en la escalinata del Palacio Nacional, se inspiró en el microscopio, es decir, en la técnica de la naturaleza, que hace sus tejidos por agregación de elementos semejantes.

Los mismos caracteres tipográficos pueden hacer de estímulos. Victor Hugo (no hay que olvidar que era dibujante) fantasea sobre las letras mayúsculas: la A es una pirámide, la H una catedral con sus torres. Alfonso Cravioto, en su viaje al país de los números, parece partir de las sugestiones que le comunica la simple apariencia de los diez guarismos (*Aventuras intelectuales a través de los números*, La Habana, 1937). La inspiración puramente visual de los guarismos en este opúsculo de Cravioto (pág. 7) se aprecia mejor comparándola con la inspiración de los números dígitos como idea, en Senancour, *Obermann*, XLVII.

El "imaginismo" de Ezra Pound está dominado por el valor de las imágenes visuales en la poesía, y busca curiosas consecuencias casi jeroglíficas en ciertos sistemas de escritura, como el chino.

Finalmente, también cuentan aquí las alucinaciones visuales. Flaubert distinguía muy bien entre sus visiones de epileptoide, que sólo le servían de tortura (tal el "aura dorada" de que habla en su correspondencia), y ciertas "apariciones" que le servían de estímulos literarios. Maurice

[13] *El paisaje en la poesía mexicana del siglo xix* [México, 1911; *Obras Completas*, I, pp. 194 y 221-223].
[14] "¡Oh, maestro Ramón y Cajal!", en *Reloj de sol* [*Obras Completas*, IV, p. 392].

Bedel asegura que esta experiencia no le es desconocida. Chateaubriand nos habla de una sombra o fantasma que poco a poco se transformó en Cymodocée.

d) *Tipo auditivo*

A nadie sorprende que los ruidos puedan servir de estímulo a la música. Stravinsky cuenta que un caño descompuesto le dio el motivo de *Las nupcias*.* El cine sonoro nos ha dado una ilustración de cómo los rumores del campo, el canto de un pájaro y el trote de un caballo de tiro pueden poco a poco organizarse en un vals de Strauss. Aunque de modo menos inmediato y directo, la excitación auditiva es también estímulo literario. Hay una nota acústica en la *Penultième*, de Mallramé, ya citada. *La arlesiana* de Alphonse Daudet surge de un grito lanzado a la vez por dos mujeres, en dos tonos distintos.[15] Henri de Régnier concibe su libro *Le bon plaisir* oyendo el estrépito de un regimiento de caballería por la calle de un pueblo. Proust encuentra inspiraciones en los gritos callejeros. Los pregones cariocas dictan un poema a Álvaro Moreyra. Una voz que baja de un balcón inspira una pequeña divagación anacrónica. Una palabra oída al azar —evocación ya psicológica o semántica— abre una senda en el espíritu.[16]

Ya se sabe que Mallarmé buscaba estímulos en la música: se le veía, en los conciertos Lamoureux, tomar apuntes y esquemas, vagos trazos que le sugerían movimientos poéticos y que no dejó nunca ver a nadie.[17] La poesía simbolista francesa estaba dominada por la preocupación de "reprende son bien à la musique". Pero, informulada, esta preocupación ha sido constante en la poesía. Goethe, Alfieri, Kleist, Charles de Guérin confiesan inspiraciones musicales. Schiller

* ["Detrás de los libros" en *La experiencia literaria*, de este volumen, p. 125.]

15 "Detrás de los libros", de *La experiencia literaria* [en este volumen, p. 125].

16 "Voces de la calle", en *Cartones de Madrid* (*Las vísperas de España*) y "La norma", en *Calendario* [*Obras Completas*, II, pp. 73-74 y 324, respectivamente].

17 "Culto a Mallarmé", en *Sur*, Buenos Aires, julio de 1934, Nº 9, pp. 114-151.

aborda el poema poseído de un sentimiento musical. La campana que dobla por la muerte de su madre, establece en el alma de Lamartine un ritmo alternante de donde brota su elegía. Muchos son los que cultivan y alimentan un estado de ánimo con el riego de algún motivo acústico, como el personaje de Proust, cuyo amor iba siempre suspendido en una "frase" de Vinteuil. El estímulo musical se convierte en asunto en los sonetos de D'Annunzio sobre un "Erotik", de Grieg, y en el poema sobre un "Adagio" de Brahms. En la *Serenata de Schubert,* de Gutiérrez Nájera, hay un verso que define la emoción y el anhelo de musicalidad:

¡Así hablara mi alma... si pudiera!

e) *Tipos olfativos, palatales, táctiles*

"Los sentidos inferiores", en general, pueden dar estímulos secundarios y florecer en imágenes, pero pocas veces estímulos determinantes de que parta una obra. Creo que el "olor del circo" y otros olores de evocación y ambiente pueden llegar a la dignidad de provocaciones iniciales; y, desde luego, aquel "olor de pensión de familia" que no dejó de influir en Balzac. Colette, que considera el olfato como "el más aristocrático de los sentidos", deja en su obra un rico muestrario de este tipo de estímulos.*

No sabemos lo que sería la *Estética de los aromas*, cuyo manuscrito perdió José Asunción Silva en el naufragio del "Amérique". Sospechamos que sería cosa muy al gusto del Des Esseintes de Huysmans.

Kipling, morador del Oriente, es sensible a los olores que trae el aire y que le representan escenas de camelleros o de corros junto al fogón, como a Mallarmé se le representa Londres en el aroma de una pipa olvidada. En Gabriel Miró es tan constante la atención para los olores que autoriza a considerarla como un tipo de sensibilidad. Los enamorados

* En la revista femenina *Ariane* (París, dirigida por Mme. Marguerite Crépon), Mme. Georgette du Bousquet propone crear un octavo arte: el "arte olfativo", que iría mucho más allá de las meras artes del perfumista [Texto (desde "Colette...") y nota agregados en la fe de erratas, hoja mimeográfica impresa por Alfonso Reyes].

saben hasta qué punto el perfume de una mujer da la alucinación de presencia. Pero una cosa es sentir, y otra es decir literariamente o poner la emoción en valor poemático.

En *Les hommes de bonne volonté* se describen las andanzas de un perro que se orienta por su barrio entre paisajes de olores, noción de todo rigor científico y que corresponde al cuadrúpedo de cabeza baja. El hombre, levantado en dos piernas y de tronco erguido, se orienta por la vista y alcanza nociones de espacio envolvente que sus hermanos inferiores no alcanzan. Entonces el olfato pasa a categoría secundaria, no sé si también como consecuencia de la cocción y el calor de los alimentos, puesto que los criadores de perros recomiendan darles siempre la comida fría para que no pierdan el olfato. En un "film" humorístico, he visto a un perro que le reprocha a su amo: "No seas lerdo: oriéntate con la nariz." No es que hayamos perdido del todo esta orientación: hay un personaje de Lord Dunsany que se pone oportunamente a salvo de sus perseguidores porque, como no era fumador, al percibir un olor de tabaco en la leche con whisky que le traen de la cocina, comprende que hay extraños en casa.

Por desgracia, hasta hoy el olor no ha logrado que las hipótesis de la ciencia entren por su reinado tan francamente como lo han hecho ya para la luz o el sonido. El símil del ruido y el sonido propiamente tal podría conducir a la tentación de considerar también el mal olor como una "energía pobre" comparada con el aroma, cuya relación respectiva el sensorio traduce, según el caso, en desagrado o en agrado. Pero hasta ahora andamos a tientas.

No creo que tenga el valor de estímulo inicial la atención para las sensaciones del gusto que se nota en Eça de Queiroz (*La ciudad y las sierras*). Las preocupaciones gastronómicas de Léon Daudet no lo habrán determinado a escribir sus obras, pero son, en sus páginas de memorias, tan frecuentes, que ya dan un poco en qué pensar, y tan profundas, que lo llevan a conclusiones morales. Si como estímulos iniciales es difícil encontrar las sensaciones del gusto, no así como temas, alusiones, motivos generales que cruzan la obra. Y en los libros de gastronomía, ya recetarios o ya ensayos

o análisis, a lo Brillat-Savarin, se trata de "asunto" y no de estímulo.[18]

Mucho más difícil sería, para la literatura, encontrar o discernir los estímulos iniciales del tacto, y aun los asuntos, a menos que metafóricamente se pretenda reducir a este tipo cierto género de literatura erótica, o a menos que se trate de investigaciones científicas como *El mundo de las sensaciones táctiles*, de David Katz. Y aquí tendríamos "asuntos" más que estímulos.[19]

En cuanto al Teatro del Tacto, de Marinetti, no pasa de una vaguedad más bufonesca y más ambiciosa que ingeniosa. Ni él mismo sabe lo que quiso decir. Antes de él, Guillaume Apollinaire quiso ya lanzar sin fortuna el "arte del tacto".*

Los sentidos inferiores, hemos dicho, florecen fácilmente en imágenes. Jean Hytier, en *Le plaisir poétique*, afirma que las imágenes poéticas de orden olfativo, palatal y táctil datan de mediados del siglo XIX, y que las táctiles han adquirido recientemente singular importancia. Por un instante se le cerró el horizonte en el tiempo y en el espacio. No se acordó de asomarse más allá de los Pirineos (¡Góngora y los suyos, antecedentes y consecuentes!), más allá de los Alpes. Olvidó a Ovidio. Olvidó a Salomón. Olvidó casi todo.

f) *Tipo ambulatorio*

Jugando con la expresión de Rousseau, la literatura misma pudiera definirse como "la ensoñación de un paseante solitario". Aunque sea dentro de su sala, el poeta va y viene, esperando la palmadita en el hombro de la musa. "La prosopopeya de Fabricio", que marcará el rumbo mental de

18 "Memorias de cocina y bodega", en *La Prensa* de Buenos Aires, 28 de julio, 25 de agosto y 8 de septiembre de 1940 [Artículos recogidos en el volumen del mismo título, México, Tezontle, 1953; 177 pp.].

19 El "tema" es un motivo pasajero; el "asunto" abarca el motivo general de la obra; y el "estímulo" es la provocación o germen, que puede no estar mencionado ni descubierto en toda la obra.

* [Texto aumentado (desde "Antes de él...") en la fe de erratas. Reyes tenía entre sus papeles un recorte del artículo de Arturo Rivas Sáinz, "Lo háptico en la poesía de Rafael Solana" (*Letras de México*, 1º de julio de 1944, año VIII, vol. IV, Nº 19, pp. 1-2 y 10), para registrarlo en nota en este lugar.]

Rousseau, surge de una caminata en que éste, gran andariego ante el Eterno, leía cierto programa de la Academia de Dijon.[20]

Recuérdense las hazañas de natación de Byron; sus cabalgatas, y las de Lamartine y de D'Annunzio (de quien se dijo que preparaba su estatua ecuestre en mármol, cuando salía a pasear, vestido de blanco, en un caballo blanco). Recuérdense las partidas de remo de Shelley, de Maupassant, o el esquife en que Mallarmé salía a cortar el nenúfar. Hugo, Dumas hijo, Curel, han sido también afectos a las caminatas, como Arnoulx en los periodos de gestación. La bicicleta de Toulet fue famosa en su tiempo. Régnier concibe *Le passé vivant* paseando los alrededores de Monfort-l'Amaury. Los tumbos de la "imperial" estimulaban a Gautier. En los relevos de la posta, Goethe escribe *La elegía de Marienbad*,* y Erasmo, el *Elogio de la locura*. Unamuno sólo entiende el paisaje que se recorre a pie. Menéndez Pidal cruza el Guadarrama en plena nieve. Vasconcelos reserva su preferencia a los libros que lee en marcha, y deja para la lectura sedente los que considera secundarios.

Ciertos guerreros africanos se cubren cuidadosamente la boca para que no se les escape el alma. El resto de los hombres parece más bien estar convencido de que el alma entra por la boca, como en la filosofía yogui y en cierta doctrina presocrática. La ambulación, los ejercicios respiratorios, el deporte, son también higiene del espíritu. En la poesía inglesa hay testimonios sobre el efecto estimulante del oxígeno de las playas y el ozono de las cumbres. Los poetas "lakistas" debieron su nombre a la frecuentación de los lagos ("¿Qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?", pregunta Rubén Darío al Cisne). Y la frecuentación de lago y montaña pueden convertirse en estímulos voluntarios. La montaña alcanza la consagración de tema literario —"alpinismo" europeo, "andinismo" sudamericano— como la selva o la tempestad.

20 Sobre el andariego Rousseau, "Juan Jacobo sale al campo", en *Nosotros*, Buenos Aires, abril-diciembre de 1934 [*Grata compañía*, México, 1948; *Obras Completas*, XII, pp. 83-90].

* [*Trayectoria de Goethe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 152].

La ambulación no conviene igualmente a todos los temperamentos. En algunos, el viaje despabila estímulos, rompe costras de la rutina, permite nuevas cristalizaciones, proporciona el ocio indispensable a aquellos dos devoradores del tiempo: amor y poesía. Otros prefieren el trabajo sedentario. A juzgar por su vida ulterior y por el escaso resultado de su libro menos ilustre, *Par les champs et par les grèves*, Flaubert no hizo más que violentar su temperamento cuando emprendió aquella excursión a pie, morral al hombro y bordón en mano.

Una de las pocas veces en que ha fallado la pericia de Croce (*Critica*, 20 de mayo de 1918): se le ocurrió recomendar a Paul Claudel, como método curativo para una poesía en que le parecía sentir un aire viciado, ¡los viajes y el movimiento!

¡Y olvidaba que él, Croce, vivía recluido en su biblioteca, mientras Claudel, funcionario en el servicio exterior de Francia, andaba entre Europa, Asia y América, y despachaba cargamentos en los puentes de los navíos! [21]

g) *Tipo onírico*

Los sueños depositan en la conciencia gérmenes insolubles, alegres o tristes, con cierto sabor augural. Se los aleja de la memoria y vuelven, como si quisieran ser escuchados. Se los recuerda de repente con la acuidad de una cosa real de la vigilia, y cuando se los pretende asir con palabras, se desvanecen. Y al fin el poeta se desembaraza de ellos como puede.

Estos avisos del subconsciente, del yo que anda suelto de la censura como el diablo por San Silvestre, han sido siempre muy cortejados por la superstición; por la charlatanería de los adivinadores; por los ocultistas y espiritistas; más tarde, por la Ciencia (Dunne hasta quiere fundar en los sueños premonitorios su teoría sobre el Universo Serial y el tiempo inmóvil); por el Psicoanálisis; por la Estética Suprarrealis-

[21] "Un desliz de Croce", en *El Sol* de Madrid [junio de] 1918 [y *Sur*, Buenos Aires, otoño de 1932, año 2, Nº 6, p. 196 y ss.; de donde pasó a *Entre libros*, México, 1948; *Obras Completas*, VII, pp. 361-362].

ta. Desde el bíblico José hasta Freud, pasando por Artemidoro de Efeso y otros no menos ilustres exégetas, el hombre interroga los sueños.

Ellos han inquietado en todo tiempo la imaginación humana, según se puede apreciar lo mismo por la literatura que por el folklore. El tema oriental del dormido-despierto llega hasta Calderón de la Barca en *La vida es sueño*. Abundan los cuentos populares sobre el dominio que, al abrir los ojos, duda de su propia identidad, como si las puertas del yo profundo se hubieran quedado mal cerradas, batiendo todavía con el vientecillo de la locura. Y la poesía aprovecha golosamente ese minuto de indecisión. Amado Nervo, en su mejor obra de prosa, *Un sueño*, relata el caso del monarca a quien la pesadilla transforma en un platero toledano de tiempos del Greco. Todo el enredo se entreteje en el estambre de luz que se cuela, al salir el sol, por las junturas de la ventana. El filósofo chino soñó ser una mariposa; al despertar, dudaba si sería una mariposa que estaba soñando ser un filósofo.

La metáfora del sueño se aprovecha también como recurso alegórico. Pero la recurrencia del tema, en Luciano, autoriza a pensar que le preocupaban los sueños. Alegoría es el diálogo entre el zapatero, que no acaba de desasirse de sus dulces quimeras, y el gallo que lo despierta para que madruge a los menesteres de su oficio. Alegoría el sueño de la vocación, en que se disputan a Luciano las Artes y las Letras, quedando éstas vencedoras. Y, sin embargo, ¿quién sabe si más que alegoría? Los gritos de la vocación, escuchados en sueños, orientan la vida de Descartes.[22]

En todo caso, una cosa es el estímulo de la pesadilla que se aprovecha, transformada, en la obra, y otra es la descripción o relato directo de algún sueño. En cuanto a lo primero, de un estímulo onírico brotó aquella extraña obra de Horace Walpole, *El castillo de Otrante*. Igual origen reconocen sin duda algunas fantasías de Poe: en la *Berenice*, donde Egaeu arranca los dientes de su prima en un acceso

22 "Breve apunte sobre los sueños de Descartes," en el vol.: *Descartes, Homenaje en el Tercer Centenario del "Discurso del Método"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1937.

de sonambulismo maniático, se siente el vaho de la pesadilla. Algunos poemas en prosa de Max Jacob causan el mismo efecto: parecen visiones del sueño. En Eça de Queiroz se nota cierta atención para los sueños, con un aderezo humorístico en *La ciudad y las sierras* (donde el Padre Eterno lee a Voltaire en edición barata, sobre una montaña de libros: consecuencia de la desazón causada por la mudanza de una biblioteca), y con un toque de profundidad psicológica en *Os Maias* (donde se traduce, al modo del sueño, una obsesión pasional). El novelista argentino Carlos Alberto Leumann nos cuenta la historia de un sueño continuado —asunto familiar a la psicología—, donde el plano irreal lanza misteriosos destellos sobre el plano de la vigilia, y cada plano corresponde a una época diferente de la vida porteña: *Trasmundo, novela de otra vida.* Hilaire Belloc, en un libro de relatos históricos, donde procura narrar el episodio desde los ojos de un testigo presencial (*The Eye-Witness*), explica la motivación de su obra por el relato de un sueño: el sueño de un contemporáneo que, dormido, asistió, ignorándolo él mismo porque su erudición no llegaba a tanto, a la batalla del 1º de junio de 1794, a bordo del navío "Jacobin". La novela filosófico-policial de Chesterton, *El hombre que fue Jueves*, está tramada en la urdimbre de una pesadilla.[23]

En algunos de los casos citados, y en muchos otros que podrían añadirse, no es fácil saber hasta dónde llega el verdadero estímulo onírico, hasta dónde la descripción de un sueño realmente padecido, hasta dónde el uso meramente temático o alegórico del sueño. La técnica descriptiva del sueño no ha sido todavía resuelta del todo por la literatura, a pesar de los suprarrealistas. Las especies del sueño son evanescentes, difícilmente reducibles a la fijeza del lenguaje. El sujeto de la acción, por ejemplo, y la escena, pueden ser triples o en transformación por tres estados, y lo mismo el verbo de la acción o el paciente que la recibe. Habría que buscar entonces una fórmula de quebrados de varios pisos:

[23] Personalmente, tenemos alguna experiencia de este intento por aprovechar la pesadilla: "La cena", en *El plano oblicuo*, y el "Diálogo de mi ingenio y mi conciencia" (prefiguración de la parábola claudeliana de *Animus et anima*), en *El cazador* [*Obras Completas*, III, 11-17 y 201-203].

En mi casa natal	Un pájaro	volaba	
En la Embajada	Juan	hablaba	etcétera
En un Campo-Teatro	Un ser hostil	mataba	

Lo cual, sobre ser literariamente insoportable, parece contrario a la sucesión de las artes temporales y a los preceptos del *Laocoonte.*

De alguien sé yo que quiso por algún tiempo apuntar a primera hora de la mañana sus sueños de la noche, en el apresuramiento del que teme perder, con la evaporación, las virtudes del yodo naciente. Y al fin renunció por impotencia, y por una extraña invasión del cansancio. Lo que vino a convencerlo de que tal empeño tiene algo de ejercicio contra natura y de que, en la economía normal, los desahogos del sueño deben, de preferencia, olvidarse. La peligrosa fijación de los sueños —procedimiento desesperado de la terapéutica psicológica— puede representar un daño. Por eso, tal vez, el arte procura descargarlos, cuando ellos tienden a enquistarse como una preocupación.

h) *La memoria involuntaria*

No es un estímulo específico, pero se relaciona con los anteriormente descritos, de que viene a ser un modo funcional.

La pipa, de Mallarmé, resucita las visiones de Londres, como *La pipa de Kif,* de Valle-Inclán, suscita recuerdos tropicales. Comparables en esto al humo del habano de Kipling, verdadera Maya creadora.

Du Côté de chez Swann, de Proust, evocación de la infancia a lo largo de un grueso libro, nace al olor de la "magdalena" empapada en té. En el último volumen de su larga comedia humana, Proust se ha quejado sin razón de que Bergson no haya distinguido entre la memoria voluntaria y la involuntaria (si no lo hizo es porque el punto ya estaba aclarado en Taine, en Ribot, en Paulhan), y él mismo nos da los antecedentes de su método literario: las *Memorias de ultratumba,* de Chateaubriand; la *Sylvie,* de Nerval; Baudelaire. La crítica puede añadir algunos antecedentes que es-

caparon a Proust: en el siglo XVIII, William Cowper, *The task*; Rousseau, *Confesiones,* II, vii; Alfieri, *Vita.* En el XIX, la *Bovary*, de Flaubert, cuando al Barón se le enreda la declaración amorosa con el recuerdo de un mitin político; Huysmans, *À Vau de l'Eau*; y aun el oscuro Henry Harland, en su cuento *Tirala-Tirala* (1895). Jules Romains está lleno de ejemplos como, en *Les hommes de bonne volonté*, la señora que pasea en su carroza de caballos y, ante los peores olores de los brutos, se acuerda inesperadamente de los buenos momentos, suspira y sonríe.

i) *La sinestesia* *

Este fenómeno psicológico se define como una confusión, o mejor conciliación de los más variados impulsos en una experiencia integral. En este amplio sentido, tal fenómeno está en la base de toda emoción estética, cuyo sabor gozoso es el resultado de una integración equilibrada. En la situación normal, nuestro ser es un haz de varias corrientes, ni del todo subordinadas entre sí, ni independientes del todo. Cuando entre ellas se produce una armonía, la conciencia la expresa en gozo. Cuando una de ellas domina al grado de anular momentáneamente a las otras, hay distracción y hasta absorción. En un sentido más limitado, se llama sinestesia toda constelación de estímulos, generalmente los sensoriales. Si tomamos en cuenta los cinco clásicos sentidos, la sola combinación de sensaciones por grupos de dos, de tres, de cuatro y de cinco nos lleva a la cifra de 26. Si a las cinco sensaciones clásicas añadimos las modalidades musculares y nerviosas, dolor, resistencia, peso, expansión, orientación, equilibrio, percepción térmica, estereognósica, sentido articular, etcétera, la cifra aumenta considerablemente. Y más aumenta todavía si a los tipos sensoriales añadimos las po-

* [En "La literatura y las otras artes", ensayo de "Febrero de 1957" (*Al yunque,* México, Tezontle, 1960, pp. 17-22), Reyes recordó estas páginas sobre las sinestesia y otras de sus *Memorias de cocina y bodega* (*idem & ibidem,* 1953, pp. 157-165) sobre el mismo tema. Allí también adopta una definición de la sinestesia hecha por Manuel Olguín ("Esteban de Arteaga y el problema de la interrelación de las artes", en el *Libro Jubilar de Alfonso Reyes,* México, Universidad Nacional, 1956, p. 307].

sibles filtraciones indirectas de las ondas no directamente percibidas (§ 2, pp. 269-270); y más aún si añadimos las evocaciones emotivas de que suelen acompañarse: ya espaciales como constreñimiento, permanencia, expansión; ya temporales como recuerdo, presencia, esperanza; ya morales como inhibición, indiferencia, incitación; ya patéticas como tristeza, serenidad, alegría. Pero este estudio corresponde al laboratorio psicológico. Aquí sólo nos incumbe la expresión que en la literatura hayan podido encontrar algunos tipos de sinestesia.

Antes conviene penetrarse de que la sinestesia (salvo cuando el autor la confiesa como germen de su obra) sólo llega a conocimiento del crítico en forma de imagen poética. Ahora bien: la imagen poética bien puede haber sido un recurso de estilo, un artificio metafórico de la inteligencia más que un verdadero estímulo. No hay remedio de dilucidar este extremo. (Véase el caso, más intelectual que sensorial, en el pasaje de Díaz Mirón citado más adelante.)

La audición colorida, como hecho psicológico, ha sido estudiada por Van Hamel, Reboux, Van Roesbroeck, Gochot. Sobre ella encontramos atisbos teóricos en el jesuita alemán Athanasius Kircher (el de la linterna mágica), quien presumía ya, en su *Musurgia Universalis* (1650), que el que viera vibrar el aire a efecto de los sonidos contemplaría una maravillosa música de colores. Voltaire, en su exposición de Newton, examinando cierta idea del P. Castel a que luego nos referiremos, preveía que alguna vez habrían de descubrirse relaciones ocultas entre la luz y el sonido. Hoy los films científicos nos permiten ya ver las ondas térmicas mediante cierto procedimiento fotográfico. ¿Por qué no hemos de llegar a ver las acústicas? El descubrimiento de la yerba sagrada de los tarahumaras, droga que transforma las sensaciones acústicas en cromáticas, dio lugar a experiencias personales de William James y Luigi Ceroni, entre otros. Sus efectos se encuentran descritos por Lewin, *Paraísos artificiales*, y singularmente por el Dr. A. Rouhier, en su erudita monografía: *La plante qui fait les yeux émerveillés: Le Peyotl* (*Echinocactus Williamsii*). Esta translación de las sensaciones —modalidad de la sinestesia, la cual más bien

armoniza y no traslada— nos hemos atrevido a explicarla como un efecto de la droga sobre el ritmo receptivo del hombre: si este ritmo se retarda, la velocidad de las ondas sonoras aparece, por relatividad, proporcionalmente aumentada, hasta transformarse, para la percepción, en ondas luminosas.[24] El ritmo receptivo del hombre a que aquí me refiero es la velocidad de propagación protoplásmica o "gradiente dinámico" de Child (*Physiological Foundation of Behavior*), propagación que no parece ser un transporte material, sino más bien algo como una corriente energética (eléctrica, etcétera), a través del organismo vivo. Y es bien sabido que las drogas aumentan la viscosidad o coagulación del medio coloidal, alterando así el equilibrio que sostiene la regularidad de la onda energética. Esta teoría serviría para interpretar físicamente las canalizaciones entrecruzadas de la sinestesia: la especialidad de traducción (o abstracción) que los sentidos representan es sólo relativa. Walt Disney, en su dibujo animado y colorido *Fantasía*, ha dado un ejemplo de asociaciones visuales y acústicas. La primera parte (*La Sacre du Printemps*, de Stravinsky) es la más auténtica. El resto, cualquiera que sea su mérito, es ejemplo menos puro de la sinestesia, es ya obra de ingenio.

En su formulación literaria, la sinestesia puede simbolizarse por aquella célebre metáfora sobre "el tañido rojo del clarín", o "el olor del filo del cuchillo" que siente el personaje de Poe. Sin abandonar el tipo de la audición colorida, los casos son tan frecuentes que es asunto de preguntarse si el transporte poético obra a semejanza del peyotl, frenando el ritmo receptivo como un espasmo y determinando así la correspondiente confusión de las sensaciones. En las metáforas del clarín o del cuchillo la sinestesia es actual; en otros casos aparece como ideal o anhelo. Así en Díaz Mirón, donde los cinco sentidos y aun la evocación respiratoria contribuyen para proponer este sueño, al que desde otro punto

[24] "Ofrenda al Jardín Botánico de Riojaneiro", en *Norte y Sur* [*Obras Completas*, IX, 90] y *Yerbas del tarahumara*, Buenos Aires, 1934 [*Obras Completas*, X, pp. 121-122. Véase, además, *Obras Completas*, IX, pp. 358-360; *Las burlas veras*, 2º ciento, México, Tezontle, 1959, pp. 78-81; y *Ancorajes*, *idem & ibidem*, 1951, pp. 40-46].

de vista me he referido en "Motivos del *Laocoonte*" (*Calendario*):

¡Quién hiciera una trova tan dulce que al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical! *

¡Quién hiciera! No por anhelarlo hemos logrado hacerlo. Actitud que corresponde a la envidia musical de la poesía en Gutiérrez Nájera:

¡Así hablara mi alma... si pudiera!

Muchas veces la sinestesia es buscada artificialmente como juego de ingenio. Rabelais (*Pantagruel*, IV, 56) cuenta cómo su personaje escucha, entre las voces congeladas que deshace la tibieza primaveral, palabras con los colores heráldicos: gules, sinople, azur, sable, oro; pero el arrastre cromático me parece producido aquí por un retruécano: habiéndose dicho "injurias" o "mots, de gueule", "gueule" se transforma en "gueules" (gules) y produce la serie heráldica. En Tieck (*Zerbino*), hay un antecedente que ya nadie recuerda, cuando el poeta dice de las flores que "sus colores cantan, sus formas resuenan; cada una, según su forma y su color, cobra una voz y un lenguaje... Y color, fragancia y canto se proclaman de la misma familia" (*Die Farbe Klingt*, etcétera).**

Y llegamos al ejemplo que todos están esperando: el soneto sobre el color de las vocales, de Arthur Rimbaud. El solo esfuerzo sostenido por todo un soneto y aplicado rigurosamente a todas las vocales nos indica ya que estamos, no ante una iluminación de sinestesia, sino ante un juego intelectual caprichosamente prolongado y que puede o no haber partido de una fulminación inicial auténtica. Pero el soneto en sí no expresa un estado de sinestesia; sólo es una travesura más o menos ingeniosa. El que se lo haya discutido y tomado tan en serio, acusa aquel espíritu de pesadez de que habla Nietzsche. Además de que tomarlo en serio equivale a sentenciarlo a muerte, y a confesar que es seco y soso. Étiemble, que lo ha estudiado minuciosamente, recuerda que Georg

* [*Obras Completas*, II, p. 293.]
** [Texto aumentado (desde "En Tieck...") en la fe de erratas.]

Brandes había hecho unos versos sobre igual tema veinticinco años antes que Rimbaud, y que otros se han entretenido después en proponer diferentes colores para las vocales, objetando a veces con toda gravedad la jugarreta de Rimbaud: René Ghil, Vigié-Lecoq, Fletcher. Mucho más que estas divagaciones sin gran encanto estético, son sugestivas las indagaciones científicas sobre el valor acústico de las vocales y las experiencias de Helmotz, quien establece la equivalencia de la *O* en el piano con el 4º sí bemol débil (240 ciclos), el 5º sí bemol fuerte (480 ciclos) y el 5º fa natural moderado (720 ciclos).

Derivando por otra vereda transversal de la sinestesia, Julien Vocance asigna emoción a las vocales, como otros lo hacen para las consonantes. Mallarmé, en sus estudios sobre la lengua inglesa, tan curiosos como poco leídos, también descubre en las consonantes notas afectivas, y hace en tal sentido observaciones que lo colocan entre los precursores de la moderna crítica estilística. No había tierra que pisara donde no dejara un nuevo germen. El empeño de asignar valores afectivos inmutables a los fonemas lingüísticos es exagerado. No lo es ya el reconocer que tal valor aparece ocasionalmente y de modo cambiante, aunque no podamos explicarlo. Aparte de su valor como aliteración u onomatopeya ¿por qué sugieren la melancolía del atardecer las "eres" del verso de Manuel José Othón:

> La parda grulla en el erial crotora?

¿Por qué dice tanto esa "j" en el verso de Amado Nervo:

> Sonoridad celeste hay en su caja? [25]

Se ha pretendido también buscar un valor afectivo en los colores, no por convención o juego como en el lenguaje de los colores, el lenguaje del abanico o el lenguaje de las flores, de que a su vez es gala y flor *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca, sino en un sentido real, psicológico. Así Léon Gozlan. Encontramos expresiones aisladas de esta relación intuitiva en aquella crónica teatral de Gutiérrez Ná-

[25] "El revés de un párrafo", en *La experiencia literaria* [en este volumen, p. 131].

jera: "Otelo es negro, Yago es amarillo"; o en la Pardo Bazán, cuando pensando en la envidia con que considera las hazañas de Cortés el gobernador de Cuba, le llama "el amarillo Diego Velázquez". El "Monsieur de Phocas", de Jean Lorrain padecía de una obsesión enfermiza "azul y verde". El impresionismo crítico encuentra en la poesía de Mallarmé sugestiones verdes y sugestiones de concavidad o sustancia espiritual que retrocede y se ahueca.[26]

Rémy de Gourmont procede sistemáticamente en sus cuentos *Couleurs*. Asigna al personaje, según su carácter, un color temático. Y explicándose más tarde sobre este procedimiento, analiza el rojo excitante, divaga sobre la vida de Cleopatra que podría escribirse en verde Nilo, y considera el violeta, por verdadera adivinación científica, como "pérfido, inestable e hipócrita". En verdad, la ciencia hace mucho que reconoce la condición irritante del rojo y la sedante del verde, y hace poco que adopta los efectos deprimentes o refrigerantes del violeta. (Los vagones de verano, en los ferrocarriles de los Estados Unidos, van provistos de cristales y espejos de color violeta.) Gourmont llega a decir que acaso en el estudio de los sabores y los colores se encuentren los elementos de una ciencia nueva (*Promenades philosophiques*: "Les couleur de la vie"). No andaba lejos de las teorías actuales sobre las reacciones fisiológicas del color; y por lo que hace al sabor, sin duda recordaba la teoría curativa por azúcares y jarabes, que en cualquier momento puede resucitar, y a la que consagró un ensayo.* De igual suerte, en otro de sus paseos filosóficos, se refiere a la fitognomónica del napolitano Porta, siglo XVI, antecedente de la bioquímica o farmacopea de las yerbas. Un paso más, y hubiera llegado a la osenoterapia o terapéutica de los olores que algunos comienzan a vislumbrar. Grandes deben de ser los vínculos de unas sensaciones con otras y de éstas con el trabajo orgánico general, cuando la medicina aventurera pretende ganarlas para sus campañas a modo de estrategia indirecta.

Como juegos de sinestesia pueden considerarse los órga-

26 "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", en *Cuestiones estéticas* [*Obras Completas,* I, pp. 89-101].
* [Texto aumentado (desde " y a la que...") en la fe de erratas].

nos de licores de Des Esseintes, citados ya a propósito de los estímulos del gusto; los pianos luminosos con que alguna vez ha soñado la poesía; las imaginaciones como *El país en que la lluvia era luminosa*, de Nervo; el clavecino de colores del Padre Castel, que mereció la atención de Voltaire en el pasaje antes mencionado; los Bancos Musicales, extraña ocurrencia de Samuel Butler (*Erewhon*); o las experiencias hasta hoy no descritas de Alfonso Cravioto para transportar al piano automático los dibujos de los tejidos de seda encontrados en los catálogos de Lyon.

j) *Estímulos físicos de otro tipo*

Las más variadas influencias físicas dejan huella en el pensamiento poético: de espacio, de bulto, de esfuerzo, de peso, de resistencia, de velocidad, de temperatura, de humedad, de sequedad, etcétera. Las peripecias de cualquer orden, merced al sentido simbólico, ensanchan todavía más su posibilidad de convertirse en estímulos genéticos. Pero siempre será difícil, como acontece en la mayoría de los casos aquí estudiados, saber cuándo se trata de meros temas libremente escogidos, y cuándo de estímulos genéticos impuestos al poeta por la experiencia.

Aquel pavor pascaliano de los espacios, de que antes hemos hablado, podría corresponder a este tipo de estímulos generalizados, más que a los literarios o de la cultura. También las desolaciones heladas del Polo Sur en el *Viejo marinero*, de Coleridge, donde la ausencia de toda forma animal hace recibir al albatros entre bendiciones; y tras la muerte del albatros, las inmensidades acuáticas donde "la sed no halla gota", como diría Díaz Mirón; y la velocidad increíble, vertiginosa, del barco empujado por los espíritus, que hace desmayarse al marinero. En el *Maelstroom*, de Poe, y en el *Barco ebrio*, de Rimbaud, se mezclan también espacios y vértigos, horizontes verticales, enormes embudos giratorios, percepciones de bultos y oquedades que parecen superar la resistencia de los sentidos.

En Victor Hugo, *Los trabajadores del mar*, la lucha del hombre y el pulpo es un alarde de percepciones táctiles y

musculares agigantadas por el pavor, y transformadas en la mezcla al punto que la blandura aparece como horrible.

En *El caso de Mr. Crump*, de Ludwig Lewisohn, no podemos saber si tuvo parte entre los estímulos genéticos de la obra —aunque se siente la tentación de afirmarlo— la visión de una casa destruida por la humedad, repugnante caos que contrasta con la límpida destrucción del fuego.

En Antonio Machado,

> ... algo que es tierra en nuestra carne siente
> la humedad del jardín como un halago.

Recientemente, hemos tenido la experiencia de lo que puede ser, para la génesis de una novela, una impresión intensa de sequedad, en ocasión de una visita a Cuitzeo (Michoacán).[27]

k) *El tipo emocional*

En este concepto agrupamos las provocaciones no clasificables, surgidas en las más variadas fuentes de la emoción, aun sin tocar por ahora aquella base biográfica que —ya aprovechada directamente, ya transformada hasta el disimulo, ya negada como por desquite contra la vida— se esconde debajo de la obra y hemos examinado en otra ocasión.[28]
Los temperamentos naturalistas tienden a apoyarse en el documento humano, y los poéticos confían más en su libre imaginación. De hecho, ambos elementos colaboran. La incitación puramente literaria puede encontrarse en el arranque de una obra, pero las más veces sobreviene después, como influencia parcial o general en la elaboración. ¡En cambio, el impacto de las emociones directas! ¡Qué no han inspirado el regreso del ausente, o tema del Hijo Pródigo; el sorprender una menudencia que anula la confianza en el ser querido, o tema del pañuelo de Desdémona; la experiencia de un padecimiento, o tema de Job! Sin embargo, hay que estar en guardia: no confundamos la provocación con la ejecución artísti-

[27] "De Cuitzeo, ni sombra", en *La Prensa,* Buenos Aires, 13 de abril de 1941 [*Verdad y mentira,* Madrid, Aguilar, 1950, pp. 325-331].

[28] Véase "La vida y la obra" ["II. La relación particular entre un hecho de la vida y la obra" etc.), pp. 257-259].

ca; no confundamos la emoción con la poesía misma. Prevenidos contra este equívoco, avancemos en los ejemplos.

Del suicidio de un amigo ha surgido el *Werther*; del de un niño en plena clase —noticia leída en un periódico— un episodio de *Los falsos monederos* de Gide. Alphonse Daudet recibe el germen de su conocida novela *Fromont jeune et Risler aîné* al escuchar ciertas reflexiones sobre el honor de la firma, de la razón social. A Henry James le choca el matrimonio de un joven con una señora "de cierta edad", y el comentario social en torno al caso se le vuelve un libro exquisito: *The Sacred Fount.* Arnold Bennett ve entrar en un café a una vieja de maneras estrafalarias: "Esto —se dice— sólo puede ser efecto de la vida sin compañía, sin testigo ni censor". Y el personaje se le bifurca en las dos solteronas de su *Cuento de ancianas.* Tanto Marcelle Tynaire como Germaine Beaumont, según dijimos, confiesan que las lleva a la novela el deseo de vivir una doble vida. El estímulo emocional puede ser enteramente inventado, como el del niño que se fabrica solo sus espantos. Así Germaine Beaumont, en su *Belle Ombre,* parte de un dato emocional enteramente ficticio: se le ocurre imaginar a un hombre perdido entre las nieblas de Londres.

¿Y el tema de Job? La enfermedad inspiró a Alphonse Daudet un libro profundo, *La Doulou,* pero es más bien un caso temático: el dolor es materia de observaciones directas, y no produjo una obra de imaginación independiente de la experiencia misma. Cierto poeta, amagado de un ataque de gota, "ni a los hados maldice ni a la suerte" como diría Othón, sino que abre un nuevo libro de notas para alguna futura obra. Todos conocen novelas o dramas de la tuberculosis, de la locura en marcha, del tumor cerebral que pára en ceguera, etc. Pero, en estos y todos los casos semejantes, la elección temática puede o no haberse fundado en un choque emocional directo recibido por el poeta. El discrimen llega a ser imposible y, por fortuna, prácticamente inútil. En cambio, ¡quién sabe qué abismos de experiencias y aun traumatismos psíquicos pueden esconderse debajo de una pequeña frase, de una observación de apariencia humorística, de un rasgo satírico que parece no tener intención particular definida!

1) *El estímulo voluntario*

Los estímulos no son siempre fortuitos. El artista aprende a solicitar sus provocaciones: aquí los estímulos son ya "excitantes, en el sentido mismo en que se habla de "tomar un excitante". Aquí entran los hábitos de trabajo, y aun los malos hábitos: las drogas de Hoffmann y De Quincey, la bebida de Poe y Darío, el tabaco de casi todos (Carlyle se habituaba a guardar silencio el tiempo de una pipa), el té que Napoleón adoraba y que medio embriagaba a Proust, el café de que abusaba Voltaire: "Va Ud. a matarse con tanto café", le decían. "Nací matado", contestaba.* Byron tenía predilección por algo tan poco romántico como el agua gaseosa. Schiller guardaba en su escritorio manzanas podridas, cuyo olor le deleitaba.

Las excitaciones pueden ser de otro tipo menos inmediatamente material. El autor dramático de que habla Fromentin en su *Dominique* levanta una lista de caracteres "y los pone a pelear". Del actor Talma se cuenta que, en una representación de Hamlet, agarró por el cuello a un criado momentos antes de entrar en escena y le lanzó a la cara las imprecaciones contra el fantasma, para el solo fin de despertarse los nervios. Bourdaloue se preparaba para sus sermones tocando el violín; Gambetta, para sus discursos, lanzando tiradas de palabras sin consecuencia, como hace vocalizaciones el cantor, o mejor aún, como el fakir facilita el éxtasis repitiendo la sílaba mágica: "¡Ohm!" Flaubert se espoleaba leyendo a gritos lo que iba redactando, recurso también para verificar el ritmo. Otros se afinan previamente ojeando sus autores favoritos, como la "psicómetra" Irma Maggi, a quien vi en Buenos Aires releer un fragmento de D'Annunzio antes de atacar sus experimentos. La sola contemplación de la página blanca excita a Walter Scott, a Nietzsche, a Rubén Darío, aunque parece inhibir al torturado Mallarmé. Algunos sólo se acomodan en el mayor silencio (las cámaras sordas de Lamartine, de Juan Ramón Jiménez, de Proust),[29] y de

* [*Memorias de cocina y bodega*, edición citada, p. 13, y *Las burlas veras*, 1er ciento, México, Tezontle, 1957, p. 155].

[29] "Juan Ramón y los duendes", en *Los dos caminos* [*Obras Completas*, IV, pp. 270-272] y "La última morada de Proust", en la revista *Valoraciones*,

aquí que Goethe, en días de hiper-sensibilidad, prefiera escribir con lápiz para no oír el rasgueo de la pluma. Léon-Paul Fargue se amuralla para escribir como en una ciudadela, "¡y gracias —dice— que no pongo el revólver sobre la mesa!" Otros se hallan mejor entre la algazara y el bullicio del café parisiense, como Gómez Carrillo y, en su juventud, Francisco García Calderón. Valle-Inclán, entre otros españoles, se ejercitaba hasta la madrugada en la tertulia del "Regina", y luego, paginando de antemano todas las cuartillas, escribía sin corregir y de una sola tirada. Maurice Bedel necesita ruido callejero, y asomarse constantemente a la ventana para ver qué pasa. Ramón Gómez de la Serna pone a andar la radio, y aprovecha las precipitaciones objetivas de los anuncios comerciales. Carco monta en el gramófono el *Bolero* de Ravel, o la *Sinfonía pastoral.* En un tiempo, Ortega y Gasset prefería tener la mesa contra un muro desnudo; otros necesitamos delante de los ojos una perspectiva espaciosa. Del músico Spontini y del historiador Mézeray se cuenta que sólo concebían a gusto en la obscuridad, aunque fuera de día. Léon Daudet pretende que la contemplación de la mujer desnuda predispone al trabajo intelectual, lo que no parece de muy general aplicación. Está probado, sin embargo, que la actividad sexual de Victor Hugo era estímulo de su actividad poética, y otro tanto asegura de sí, modestamente, Pierre Mille. Germaine Beaumont se rodea de objetillos ridículos, necesita su tintero de nácar, su portaplumas con una vista de Lamalou-les-Bains y, mujer al fin, se atavía para trabajar como para ir de visitas. A unos los cohibe la máquina de escribir; a otros los ayuda, como a Tristán Bernard, a Paul Valéry, y André Salmon, en esto herederos de Mark Twain, abuelo de los literatos que han abandonado la pluma. Unos prefieren dictar y otros escribir; a quiénes les sirve la estenógrafa, a quiénes les estorba. Aquéllos buscan el campo; éstos, la ciudad. (Sobre estos extremos, el viejo Quintiliano demostraba ya una gran experiencia: ver *La antigua retórica,* IV, 64).* Hay escritores que necesitan confiar el proyecto

La Plata, mayo de 1928 [*Grata compañía,* México, 1948; *Obras Completas,* XII, pp. 66-68].

* [*Obras Completas,* XIII, pp. 524-525].

a sus amigos; otros prefieren ocultarlo. Para alguno "le moi est haïssable", mientras otros no adelantan si no escriben en primera persona. El seudónimo acusa un fondo de timidez o de disimulo. Pierre Bost se preocupa de la calidad del papel (asunto de estética ruskiniana) y emplea dos tipos de letra: la primera, rápida y ligada, para los vuelos iniciales, y la segunda, dibujada y lenta, para los desarrollos lógicos (asunto ya de grafología.) Francis Carco entra en tal estado de receptividad que —sin duda invirtiendo el proceso— se ha convencido a sí mismo de que, cuando necesita un incidente o una escena, no tiene más que salir a la calle para encontrarlos. El primer dramaturgo norteamericano, O'Neill, sólo soporta la vida silvestre, detesta las muchedumbres urbanas ¡y abomina del espectáculo teatral! Julien Benda se excita por ideas directrices producidas en el choque polémico ("mis adversarios, dice, son mis colaboradores"); y nunca escribe cien líneas seguidas, porque compone interiormente, tumbado en el sillón o en la cama, cuyas cortinas llega al extremo de cerrar. Éstos se precipitan vorazmente sobre los gérmenes, y los otros los dejan dormir años enteros. (Goethe, en su vejez, aconsejaba reservar para la edad de experiencia los grandes proyectos de la juventud, aunque nunca tuvo por qué arrepentirse de haber lanzado al instante el *Werther*, brote de plena primavera. "Hay que reservar su juventud para la madurez", dice Jacques Chardome). Aun las distintas horas del día ejercen su influencia característica. Hace años oí decir a don Ramón Menéndez Pidal y a Juan Ramón Jiménez que sólo bien entrado el día podían concentrarse en el trabajo. "Por la mañana no existo", afirma Mauriac. Los antiguos creían, en cambio, que las musas hablan más libremente "en las purpúreas horas/Que es rosas la alba y rosicler el día", como dice Góngora. De madrugada escribe Paul Valéry lo que escribe para sí, lo que más le importa. Finalmente, es un rasgo muy general y poco confesado —sin duda porque parece pecar contra la consideración al prójimo y el respeto a los amigos— que la sola idea de un compromiso social en el curso de la semana basta para esterilizar desde el lunes. Recibir las cosas de sorpresa es preferible a tener por varios días encima la famosa espada.

3. Problemas de la crítica

Todos estos estímulos que hemos pasado en revista y muchos más que todavía podrían ocurrir constituyen, por una parte, el objeto de las investigaciones genéticas en cada obra determinada; y por otra parte, como formas generales de la actividad y la sensibilidad humana, pueden dar lugar, por reiteración de casos, a los estudios de temática literaria.

Pero los estudios genéticos necesitan garantizarse con toda clase de precauciones en vista de la dificultad de la investigación.

Tal dificultad resulta

a) de la naturaleza del fenómeno;
b) de la naturaleza de los testimonios;
c) de la naturaleza de la elaboración de la obra literaria.

a) *Problemas críticos que resultan de la naturaleza del fenómeno*

Ante todo, ya hemos señalado la necesidad de distinguir entre el estímulo de que brota toda la obra, y los estímulos parciales circunscritos en el anterior y que van determinando las sucesivas etapas en la elaboración de la obra. Estos estímulos secundarios pueden proceder por derivación del gran estímulo inicial, o pueden nacer independientemente y ser armonizados después en el conjunto mediante la operación artística. En este último caso, pueden asumir tal importancia que nos encontramos ante varios estímulos de igual trascendencia, entre los cuales resulta imposible discernir el primero. A veces, más que un estímulo, hay una constelación de estímulos. Y lo más general es que varios tipos obren conjuntamente determinando una unidad de choque. De aquí que sea más fácil aplicar la investigación de génesis a las obras pequeñas que a las obras de largo aliento.

Por otra parte, como también lo dijimos al principio, los estímulos aparecen sumergidos en la trama total de las experiencias, y llegan a confundirse con el ser mismo y con la biografía del autor.

Por los ejemplos anteriores, hemos visto que no siempre

es fácil distinguir un estímulo auténtico de un tema libremente escogido, dificultad que sube de punto en los casos de estímulos provocados voluntariamente.

También hemos visto la facilidad con que se confunde un estímulo con una metáfora o imagen poética en general. Aunque es claro que el empleo preferente de metáforas de cierto orden nos orienta sobre las dominantes psicológicas del autor, y nos lleva al terreno en que debemos buscar el tipo de estímulos a que parece ser más sensible.

A veces, en casos privilegiados, el asunto o el giro mismo de la obra nos declara el estímulo.

Otras veces, contamos con la confesión del autor, punto que luego examinamos.

Y sobre todo, la principal dificultad resulta de que nada es más misterioso que esta aventura hacia el yo profundo del creador. El camino es un oscuro túnel, el suelo es una tembladera. Sin duda hay vados, pero hay que buscarlos por tanteo y error. La ciencia no puede establecerlos de una vez para siempre, pues sólo intentarlo así sería un error científico, una inadecuación de los métodos a los fines. Ni siquiera existe una teoría general de la inspiración o de la imaginación literaria. Hay que proceder con calma, con respeto y ductibilidad. Hay que ir dispuestos a sacrificar a cada instante la brillante fórmula que creíamos haber conquistado, y a la que pocas veces se plegará la multiplicidad interna del fenómeno.

En lo indeciso y contradictorio, el peor enemigo, por seductor que sea, es el sistema. Fuerza es adiestrarse para no perder el tino en el balanceo, y templarse para aceptar las sorpresas. A lo mejor, ante un poema que hace llorar a los hombres, el poeta se desenmascara y nos dice cínicamente: "Lo escribí para usar la palabra *vencimiento* al final de un endecasílabo." Y es posible que no nos engañe. De igual modo, cierto pintor muy en boga, preguntado sobre uno de sus cuadros que estaba provocando un verdadero furor exegético, declaró a la prensa: "Yo veraneaba en casa de unos labriegos que tenían unos cerdos muy gordos. Se me ocurrió sacar partido de tales modelos: es todo lo que sé."

b) *Problemas críticos que resultan de la naturaleza de los testimonios*

Tales testimonios, si son de tercero, quedan sujetos a todas las cautelas del testimonio histórico y jurídico, que no son pocas, como lo saben los historiadores, los jueces y los abogados. Extremo sobre el cual debo remitirme nuevamente al ensayo sobre "La vida y la obra." Cuando se trata del testimonio del propio autor, se ofrecen varios tipos de adulteraciones. El embuste práctico, que por obvio no requiere aquí nuevo análisis, pero en que el conocimiento general de la persona y la vida del autor, mostrándonos cuáles son sus centros de interés o sus inclinaciones, nos orientan sobre un caso posible de mendacidad, ya sea consciente, ya inconsciente, ya por declaración o ya por omisión y silencio, etc.

Pero hay adulteraciones más sutiles, porque parecen llevar en sí mismas cierta fuerza de necesidad. La primera merece llamarse adulteración crítica. Como todo creador lleva dentro un crítico —un crítico sonámbulo que durmiera con un solo ojo—, a veces, en los testimonios, domina el creador y otras veces domina el crítico. Vigny, en su *Diario*, insiste en el crecimiento vegetativo de la creación. En tanto que Flaubert, en su *Correspondencia*, insiste en la previsión intelectual y en la construcción metódica. Entre la divina inconsciencia y la humana conciencia, la brújula vacila.

El segundo tipo sutil de adulteración en el testimonio del autor tiene una doble fase. "Las declaraciones de un escritor sobre la idea generatriz de su obra están sujetas a dos deformaciones: la fabulación y la interpretación" (Pierre Audiat, *La biographie de l'oeuvre littéraire*). Un escritor fabula cuando inventa orígenes falsos a su obra, llevado por el empeño de hacer más brillante el testimonio. Un escritor interpreta cuando descubre *a posteriori* un declive de la obra no percibido en la etapa de la creación, y luego pretende que, de hecho, tal declive fue intencionalmente buscado. Acaso las dos deformaciones se mezclan en los testimonios.

Los tratadistas suelen recordar tres casos eminentes: Las explicaciones que da Balzac sobre la gestación de su *Fisiología del matrimonio* confunden lo cierto con lo dudoso. Victor

Hugo explica la gestación del *Ruy Blas* y del *Cromwell*, y se abandona a su malabarismo de tríadas; y como no le faltan recursos, es capaz de convencernos de que dice la verdad pura, pero la crítica reivindica el derecho a sus reservas. Edgar Allan Poe demuestra —éste sí— la gestación del *Cuervo*, y lo hace con tal perfección que nos parece asistir, no a la erupción volcánica de un terreno poético, sino a la triangulación de un suelo consolidado, hecha por un experto geómetra. Verdaderamente, nos decimos, si se trata de fabulación o interpretación es muy grande casualidad que todas las circunstancias del poema correspondan tan perfectamente a la teoría. Pocas veces se habrá dado mejor alianza entre la previsión y la poesía. Parece realmente que aquí el poema se prevé y se demuestra.

c) *Problemas críticos que resultan de la naturaleza de la elaboración en la obra literaria*

La obra no es una idea fija, sino un proceso. El estímulo inicial puede ser desviado, ahogado, sustituido, enriquecido en el curso de la ejecución. Más frecuentes son los desvíos, injertos, refuerzos, que no la completa desaparición del impulso inicial. También hay la obra hecha a retazos; también la obra mal hecha, disparatada; también la extravagante que de propósito rompe la unidad. No todas pueden prestarse al mismo análisis.

A veces, la complicación del análisis proviene de circunstancias excepcionales. Así, por ejemplo, hay empresarios de obras colectivas, hechas entre varios "negros", como se les llama en el argot del oficio. Varias plumas trabajaron para el formidable Dumas, y como él era inventor de raza seguramente que después ponía la mano en la materia, y remodelaba y ajustaba el conjunto. André Willy, que nunca acertó a escribir una línea por extraordinario caso de inhibición, es ejemplo más grosero que Dumas. Encargaba la obra a otro, dándole una idea general, o si bien le parecía, la compraba ya hecha; y luego encomendaba al mismo autor los retoques y ajustes. Los cuales, según asegura su ex esposa y víctima más ilustre, Colette, no carecían de buen sentido.

En estos casos, el estudio crítico tiene que abstraerse de ciertas particularidades de imposible discriminación, estudiar la obra a ojos cerrados y como si ignoráramos la monstruosidad de la amalgama previa de voluntades, considerar la obra como efecto, y averiguar si sobrevive en ella un impulso genético y cuál sea éste. Esta colaboración es mucho más explicable en la ejecución que en la iluminación que la precede. Así componía Alfonso el Sabio sus vastos repertorios, asistido por un grupo de colaboradores, como hoy se redacta una enciclopedia. Así hizo Rubens algunas de sus telas. Un simple consejo puede determinar en la obra una transformación semejante al retoque maestro. Maxime du Camp no es extraño al hecho de que Flaubert rehiciera sus *Tentaciones de San Antonio,* aun cuando no haya metido pluma en la obra.

Otro caso singular es la elaboración entre varios, franca y confesada, o al menos sin ánimo de subordinarse a un responsable único: en el siglo XVII, aquellas comedias que se improvisaban "en horas veinticuatro", repartiendo la tarea por actos y aun escenas, para echarlas cuanto antes en las insaciables fauces del público. En nuestros días, las colaboraciones teatrales de Flers-Caillavet, Marquina-Catá, y aun la inverosímil combinación Azorín-Muñoz Seca.

Por sus condiciones materiales, el cine se presta singularmente a estas obras en colaboración, y aun los dibujos animados, que a primera vista parecen brotar de un solo pincel, ya sabemos los centenares de manos que suponen.

Caso aparte y problema psicológico muy atractivo es el de los Dióscuros literarios o hermanos siameses. Lo normal es que cada hermano corra por su cuenta, como aquellas inmortales Brontë, de quienes decía Chesterton que Charlotte, junto a Emily, venía a ser un mero espectáculo doméstico junto a un espectáculo no humano: el incendio de una casa junto a una tempestad nocturna; o como los hermanos Machado, de quienes dice el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade que, mientras Manuel "llenó los ámbitos del idioma con sus cantares olientes a verbena, azahar, claveles y untuosos cabellos de la gitanería", Antonio "bebió lo agrio de la luz castellana en el austero paisaje de Soria" [30] y podemos

[30] *Microgramas,* Tokio, 1940.

añadir que alcanzó una nueva dimensión en las evidencias poéticas más serias y elementales. Pero a veces se produce entre los hermanos la pareja creadora: Goncourt, Marguerite, Tharaud, Álvarez Quintero. Podrá ser que uno domine en la recepción de estímulos, o ambos de modo intermitente, o que haya alguna suerte de mutua fertilización no del todo estudiada. Entre los Tharaud, la colaboración va desde el diálogo hasta el combate —según testimonio de su jardinero—, lo que determina una fragmentación del proceso, una pedacería de papelitos, un juego de tijeretazos, cambios de lugar, abuso de alfileres, pinceladas de goma, etc. Claro que esto le acontece al mismo escritor individual, pues las germinaciones mentales no aparecen según arte y lógica. Brousson cuenta cómo Anatole France se reía de sí mismo considerando que sus instrumentos de trabajo solían ser las tijeras y el frasco de engrudo con más frecuencia que la pluma.

Finalmente, hay adulteraciones del proceso clásico que se salen del cauce y aparecen determinadas por motivos más industriales que literarios. Marcel Allain, constante viajero, dictaba al parlófono dos novelas policiales por mes para satisfacer a su público, y se veía obligado a proporcionar de antemano y a pie forzado —con violencia de toda génesis auténtica— títulos y escenas salientes de la obra futura, aún no concebida en rigor, para dar tiempo a que se la ilustraran. Hijo también de la nueva velocidad del mundo, Georges Simenon, a los veintiocho años, llevaba escritas 280 obras bajo dieciséis seudónimos diferentes, mero traslado bruto —según él asegura— de los casos impresionantes que iba encontrando en las escalas de sus largas travesías en yate, y traslado en que con frecuencia ni siquiera se tomaba el trabajo de cambiar los nombres reales de los personajes.

4. Observaciones finales

No es común que ocurra a la crítica indagar el estímulo genético de una obra sin estudiar a la vez el conjunto de la ejecución de la obra. Y esta tarea sumerge por sí sola la indagación en mil operaciones diferentes: crítica de atribución, de restitución o depuración de los textos, averiguación de

fuentes e influencias, inventarios temáticos de la obra por tipos sensoriales, sentimentales, ideológicos, estilísticos, etc., y en fin, consideraciones biográficas, históricas y sociológicas.

Como ejemplos de lo uno o lo otro recordaremos aquí algunos estudios de calidad, que distan mucho de limitarse a lo que aquí llamo estímulos iniciales, pero que los transportan y envuelven en el análisis de conjunto:

Huguet ha hecho investigaciones sobre el sentido de la forma, el color y la luz en la metáfora de Victor Hugo; Vellay, sobre la génesis de *L'Esprit des Lois;* Seché, sobre la génesis del *Genio del Cristianismo;* Meréchal, sobre la génesis del *Jocélyn;* Guiraud, sobre la génesis de *La leyenda de San Julián el Hospitalario;* Rosières, sobre la génesis del *Hernani;* el vizconde Spoelberch de Louvenjol, sobre ciertas obras de Balzac; Thouvenin, sobre *La recherche de l'absolu* del mismo Balzac; Rudler, sobre *Andromaque;* Lanson, sobre "cómo Voltaire hacía sus libros"; Rigal, sobre el *Ruy Blas;* Massis, sobre la composición de las novelas de Zola; Plattard, sobre Rabelais; Villey, sobre Montaigne. Cerca de nosotros tenemos el libro de Amado Alonso sobre Pablo Neruda.

En conclusión, el campo de los estímulos es infinito. No digamos ya en el punto de partida de la obra: en una sola página, detrás de un párrafo cualquiera bulle todo un mundo de motivos, acaso recogidos a lo largo de varios lustros, según intenté mostrarlo en mis ensayos "Detrás de los libros" y "El revés de un párrafo".* Los testimonios de novelistas y dramaturgos sobre cómo ven aparecer en la placa de la conciencia, ya de repente, ya poco a poco, la figura de sus personajes, agobian por copiosos. Dice bien Alexandre Arnoux que todo lo que hace el escritor, "y sobre todo lo que no es literatura", viene a desembocar en la obra. La mente es embudo aspirador para todos los asuntos e imágenes del mundo. La obra que plenamente quisiese aprovecharlos tendría que valerse de todas las artes "y algunas más", como hubiera dicho Quevedo. Artistas hay que mantienen, al lado de su vocación principal, aquel ejercicio accesorio o "violín de Ingres" que sirve para descargar algunos residuos. Otros ma-

* [*La experiencia literaria,* en este volumen, pp.. 123-126, y pp. 127-134, respectivamente.]

terialmente se ahogan entre múltiples intenciones rivales. Aquéllos tantean una disciplina que luego abandonan o que viene a ser la higiene de etapas transitorias: la pintura en Goethe, Victor Hugo, Gautier y Rossetti. Unos cuantos logran domesticar a la vez varias musas: Leonardo, Miguel Ángel. La plétora de incitaciones explica el sueño, por algunos acariciado, de las artes totales: tragedia griega, ópera renacentista, drama musical wagneriano, misa poética de Mallarmé, en que se integrarían todos los símbolos humanos.

El aficionado encontrará documentos sobre Alphonse Daudet, los Goncourt, Dumas, Sardou, Pailleron, Coppée, Meilhac, Halévy, François de Curel, en las investigaciones de Alfred Binet y Jacques Passy (*L'Année Psychologique*, 1894); y sobre muchos escritores contemporáneos, en las entrevistas de Charensol aparecidas en *Les Nouvelles Littéraires* y recogidas luego en el volumen *Comment ils écrivent*. El Dr. Toulouse ve confirmados sus estudios neuropáticos sobre Zola por el legado que dejó el novelista a la Biblioteca Nacional de París. Paulhan, en su libro sobre *La invención*, interroga al poeta Robert Dumas y al dramaturgo Legouvé. Binet continúa sus anteriores pesquisas, examinando ahora a Paul Hervieu. Kostyleff estudia en varios literatos ciertos mecanismos cerebrales.

Este material apenas comienza a ser aprovechado. En todo caso, no puede ya decirse, como en tiempos de Poe, que los escritores, por vanidad o por modestia, se nieguen a descubrir al público las escenas tragicómicas de la "histrio" literaria que acontece tras el telón.

III

PÁGINAS ADICIONALES

Noticia

Las páginas que aquí se juntan fueron redactadas por Reyes al mismo tiempo que los ensayos de *La experiencia literaria* y los *Tres puntos de exegética literaria.* "Marsyas o del folklore literario" no es más que la introducción, luego suprimida, del ensayo "Marsyas o del tema popular", de *La experiencia literaria.* Reyes la guardó entre sus apuntes sobre la Ciencia Literaria, seguramente con la intención de reelaborarla por separado, ya que la consideraba "no indispensable en el tema" del ensayo, como se lee en la nota al pie del final. Aunque Reyes desarrolló ampliamente el asunto de "La literatura y las otras artes" en otro ensayo de *Al yunque* (México, Tezontle, 1960), se publican aquí "estas páginas elementales" para mostrar cómo su autor ya se había planteado la división de las artes antes de la aparición de *El deslinde,* cargo de omisión que entonces se le hizo, y por la reiteración de ciertas ideas sobre el lenguaje, indispensables para el conocimiento cabal de su pensamiento en estas cuestiones. Los "Apuntes sobre la Ciencia de la Literatura" son también inéditos, salvo la "Breve reseña histórica de la crítica" (*Cuadernos Americanos,* México, jul.-ago., 1962, año XXI, núm. 4, pp. 257-267); creemos no mal interpretar a Reyes con la selección de "lo salvable" que de ellos se hace, al cumplir su propósito de anexar parte de estos materiales en las *Obras Completas.*

I. MARSYAS O DEL FOLKLORE LITERARIO

I

Las artes, según la más elemental de las clasificaciones, se dividen en artes del tiempo, artes del espacio, y artes simultáneas del tiempo y del espacio. Las artes del tiempo son aquellas cuyas manifestaciones se desarrollan en serie consecutiva; por ejemplo, la música y la literatura. No se pueden ejecutar u oír de golpe todos los sonidos de una sinfonía; tampoco se pueden leer u oír de golpe todas las palabras de un poema. Las artes del espacio son la pintura, combinación de líneas y colores en superficies planas y en dos dimensiones del espacio, y la escultura, disposición de masas materiales, coloridas o no, en tres dimensiones del espacio. Si esta disposición de masas no tiene un fin ornamental, sino que además busca un fin útil, el de fabricar las habitaciones, entonces se llama arquitectura. Tipo de arte simultáneo del espacio y del tiempo es la danza; pues por una parte cada uno de sus instantes es como un cuadro o una escultura; por otra, supone una sucesión de estos cuadros un desarrollo en el tiempo, como la música misma que la acompaña. Por supuesto que la danza puede no acompañarse de música sin por eso dejar de ser danza. Así en ciertos pasos del zapateado español, en que sólo se dejan oír los tacones y las castañuelas, o del zapateado afroamericano. Los australianos tienen danzas en que sólo juegan los brazos. Los filólogos consideran como tipo de danza inmóvil el gesto mágico del guerrero que, como en la Biblia, se hace sostener los brazos en alto durante todo un combate para proteger a sus huestes. Mallarmé decía que, sin música, la danza se convierte en estatua, suponiendo metafóricamente que al suspenderse la música también se detiene el movimiento, como si estuvieran misteriosamente ligados. Y Bergson, en su ensayo sobre *La risa*: "Basta que nos tapemos los oídos en un salón de baile para que los danzantes nos

parezcan ridículos." Isabela Echessarry presentó hace años en París unos intentos de danza sin música y hasta sin ruido. Me refiero a esto en "Los motivos del Laocoonte" (*Calendario*, Madrid, 1924).[1]

El espacio es esencial en las artes del espacio, como el tiempo lo es en las del tiempo. Pero claro es que en las artes temporales hay ingredientes de espacio, puesto que se las produce con objetos que ocupan lugar, se las transmite en vibraciones aéreas que aun pueden tener efecto material, como cuando una nota de violín raja un vaso a distancia, etcétera. Inversamente, en las espaciales hay ingredientes de tiempo: la instantánea de movimiento que han captado, el tiempo que se concede a la contemplación de la obra y los efectos que de ello se desprenden, y a mucho afinar, el tiempo infinitesimal que tarda en producirse la percepción o el que tarda la vista en recorrer una obra de proporciones desmedidas, etcétera. Pero esta consideración de los ingredientes accesorios sólo sirve para confundirnos y para nada modifica el concepto de la clasificación. Un cuadro es un cuadro porque tiene ciertos trazos y colores en un lugar determinado del espacio, lugar que no es indiferente: a un retrato realista no podemos ponerle la nariz en la nuca, y a un retrato cubista no podemos cambiarle una línea sin transformarlo en otro cuadro. Un poema o un trozo musical representan la aparición de tales palabras o tales notas en determinado momento de su serie. Si abro la primera página del *Quijote* y leo en desorden sus palabras, la obra desaparece: "Mancha, hidalgo, cuyo, en, la, un, nombre, lugar, no, de, etcétera", todo lo cual no significa espacio por el hecho accidental de que se encuentre escrito en un papel, sino tiempo en que las palabras se pronuncian efectiva o virtualmente, en voz alta o en voz interior. Hoy, en el cine, encontramos una combinación singular de pintura, música y movimiento que está imponiendo ya una revisión de ciertos análisis clásicos, como el de Lessing, sobre el estatismo de la plástica.

Hay otras clasificaciones posibles, pero el resultado es el mismo: 1º artes visuales, plásticas u objetivas, que traba-

[1] [*Obras Completas*, II, pp. 239-295.]

jan con materiales tangibles o visibles; líneas, colores, piedras; pintura, escultura, arquitectura, y aun las artes industriales o útiles no consideradas como bellas artes; y 2º artes auditivas, no plásticas o subjetivas, que trabajan en sustancia más inefable, salida de nuestras almas; música y poesía. La danza continúa en condición de mixta, acompáñese o no de la música. Tal es la clasificación de Aristóteles, que al situar la poesía en la serie auditiva, junto a la música y no en pareja con la pintura como lo hacía Platón, desvanece una confusión peligrosa.

Música y poesía, o literatura en general, pueden apreciarse visualmente en cuanto se escriben y se leen, pero son de esencia auditiva —temporal— y su verdadero ser está en el sonido. El que lee un poema lo "ejecuta", del mismo modo que el pianista "ejecuta" la pieza musical, que sólo al ser ejecutada adquiere su carácter de música. La literatura es arte oral. Anterior a la fijación gráfica, que bien pudo no haber aparecido nunca sin que dejara por eso de existir la literatura. Sus fórmulas religiosas o mágicas, contractuales o institucionales se transmitían de memoria como un servicio indispensable a la tribu. Al aparecer la escritura, no habiendo ya el riesgo de que el orden de las palabras se altere o de que se olviden algunas, la literatura se robustece y se desarrolla mejor. El signo gráfico, a su vez, ejerce una subrepticia influencia en el ejercicio oral de la literatura. A veces, por hipertrofia de oficio, la letra escrita pierde su sentido ancilar y quiere valer por ella misma, como adorno o dibujo. El "sloka" o poesía suspendida del árabe, además de ser poema, es un cuadro colgado al muro. Hasta se ha llegado a confundir un poco con la poesía el arte de la composición tipográfica.[2] Pero la prueba de la literatura es la recitación. No la recitación como arte declamatorio, se entiende, sino como pronunciación en voz alta. Flaubert, que dejó en sus cartas un caudal de ideas, insistía en que un trozo que no resista semejante prueba carece de condiciones de vida. El ritmo respiratorio ajustado a los compases mentales, el pulso de las frases, que naturalmente varía un poco

[2] En este libro, "Escritores e impresores" (Nota de A. R.). Véase ahora el ensayo en *La experiencia literaria*, en este volumen, p. 189.

de uno a otro escritor, es una de las condiciones esenciales de su estilo, y la fonética le consagra estudios cada vez más profundos. En la serie no sólo hay pausas respiratorias, sino también de sentido. En descubrirlas y depurarlas se agotó el arte retórico de los viejos sofistas, quienes, a veces, en las embriagueces de su descubrimiento, llegaron al paroxismo. Estas pausas producen, en el texto literario, unidades melódicas o grupos fónicos. Tomás Navarro Tomás nos da este ejemplo, sobre un párrafo de "Azorín":

"Estos tomitos/ van adornados con estampas finas./ Y en estas estampas,/ vemos esos panoramas de ciudades/ en que, por una ancha calle,/ en una vasta plaza,/ sólo se pasean o están parados dos o tres habitantes." [3]

Nótese que las pausas no siempre corresponden a los signos de la puntuación, los cuales tienen otro objeto. Nótese que en la división de las pausas se introduce a veces un elemento subjetivo, y es posible que cada lector tienda a modificar un poco la pauta propuesta.

II

El hombre expresa sus pensamientos y lo que hay de humano en su ser por medio de la palabra mucho más plenamente que a través de la mímica o el signo material. Según esto, la literatura, cuyo material son las palabras, es un arte por extremo afortunado, si se la compara con las artes de la superficie y del bulto. Esta ventaja es aparente, y la literatura la paga a muy alto precio. La palabra, en efecto, no sólo sirve para hacer literatura, sino para todas las relaciones diarias de la vida, y para éstas en primer lugar. De aquí que, ante la obra literaria, nos olvidemos muchas veces de que el fin que procura el poeta es muy distinto del que procura, digamos, un capitán que dicta órdenes a sus tropas. Ambos usan, en efecto, de la palabra; pero en tanto que el capitán debe designar las cosas de acuerdo con la perspectiva práctica o de la acción, a riesgo de no ser obedecido o no

[3] T[omás] N[avarro] T[omás], "El grupo fónico como unidad melódica", en *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1939, I, nº 1 (Nota de A. R.).

poder ser entendido, el poeta puede ser que precisamente trate de expresar emociones vagas, confusas, indecisas, estados de ánimo en que nuestra voluntad parece borrarse y nuestra inteligencia parece detenerse atónita. Aunque ambos hechos de palabras, uno es el lenguaje útil, o de las comunicaciones prácticas, y otro el poético, o de las expresiones artísticas. El menor daño que puede hacerse a un poeta es decir que no se le entiende bien, cuando el poeta ha preferido dejar el alma en penumbra; como sería necio pensar de Velázquez que no sabía pintar porque sus hombres parecen enanos, en los casos en que precisamente quiso pintar enanos.

El vecino que quiere darnos la dirección de su casa, nos dice: "Vivo en el número tantos de tal calle." Y es preciso que se exprese así, con claridad ordinaria, o no podremos visitarlo. Pero Santa Teresa:

> Vivo sin vivir en mí;
> y tan alta vida espero,
> que muero porque no muero.

Lo cual, en el orden práctico, no pasa de ser un absurdo. El poeta ha querido, como decía Mallarmé, "devolver su confusión a las cosas", libertarlas de los contornos fijos que el uso diario les ha impuesto, y devolverlas a la fluidez con que el alma las contempla. Este procedimiento mediante el cual la poesía expresa lo que no tiene nombre hecho se llama catacresis, palabra que no debe asustarnos. Tampoco debe sorprendernos que el lenguaje carezca, hasta cierto punto, de muchas expresiones poéticas directas y las tenga que buscar mediante un rodeo. El lenguaje ha nacido para fines útiles, para ayudar la acción inmediata, como una especialización de la mímica: en vez de la señal con la mano o con todo el cuerpo, la señal con la voz y los órganos de la boca.[4] Cuando, en un desarrollo de siglos, el hombre va disponiendo cada vez más del lenguaje para fines que ya no son inmediatamente útiles, que ya no se refieren a la acción, sino ahora a la contemplación, al propósito de expresar o comunicar pensamientos o estados de ánimo, el lenguaje ya ha andado mu-

[4] "La comunicación humana" (Nota de A. R.). Véase ahora en este volumen el ensayo "Hermes o de la comunicación humana", de *La experiencia literaria*, pp. 24-26.

cho por el otro camino, y el poeta no tiene más remedio que combatir con él para reducirlo como puede. Además de que sin tal esfuerzo no habría poesía. Si contáramos con una palabra exacta para nombrar o mentar el estado de ánimo que Santa Teresa quiere describir, ¡adiós el poema de Santa Teresa! No quiere esto decir que la energía emocional e impresionista sea ajena a los orígenes y evoluciones del lenguaje; es, al contrario, su fuente viva; pero se deja captar al instante y ahogar dentro de las formas lógicas, al menos para una atención no educada.[5]

[5] Estos preliminares, no indispensables en el tema, se explican sólo por la ocasión para la cual se escribieron estas páginas elementales. (Nota de A. R.)

II. APUNTES SOBRE LA CIENCIA DE LA LITERATURA

En el prólogo de mi ensayo sobre el deslinde del pensar literario, he explicado el origen de este libro, crecimiento ulterior de cuatro lecciones dadas en la Universidad de Primavera "Vasco de Quiroga", curso "Siglo XX", Colegio de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, mayo a junio de 1940. Como allí se dice, ni aquel ensayo ni el presente son mera reproducción de tales lecciones, sino efectos parciales.

El presente ensayo no es un trabajo de Ciencia de la Literatura; tampoco una guía de sus técnicas, sino una exposición del concepto, los problemas y métodos de dicha ciencia. Su punto de vista personal se reduce a la doctrina de la integración de los métodos, que nace —creo yo— como una reacción del buen sentido ante el exclusivismo de las escuelas empeñadas, teóricamente al menos, en abarcarlo todo desde un solo ángulo.

Por lo demás, esta doctrina de la integración de los métodos es tan vieja como la verdad, háyasela o no definido; y en la práctica, en la operación concreta del juicio —lo único que importa a final de cuentas— cada método pide sus armas a los otros. Lo que hace falta es confesarlo, y no perturbar a los que se inician con el incentivo de una vana promesa.

En 1878 se abrió a oposición la cátedra de Historia de la Literatura Española en la Universidad de Madrid. La ley exigía a los candidatos la edad de veinticinco años como mínimo. Hubo que reformarla al caso para permitir que se presentara Marcelino Menéndez y Pelayo, que entonces contaba veintiún años y mostraba, en los retratos de la época, aquella barbilla en collar, más castigada que la romántica, lo mismo que el peinado más liso y corto, y en los ojos aquella leve tendencia a la mirada convergente del que enfoca la atención con exceso.

El muchacho, asediado por el esfuerzo de los contrincan-

tes que le disputaban la cátedra, tan exclusivos en sus sistemas como otros suelen serlo hoy en día, tomaba nerviosamente las notas que habían de servirle para la réplica. De aquellas notas, por suerte conservadas, se desprende ya un soberbio afán de integración que domina y sojuzga los métodos particulares, a la vez que los realza y los dota de mayor eficacia con sólo concebir su armonía. "No habría en el mundo —apuntaba aquella mano tan nerviosa como segura— cosa más fácil que la crítica tal como los adversarios la entienden... La crítica no es *alta* ni baja; la crítica es una, pero compleja: abraza la crítica externa o bibliográfica, la interna o formal, trascendental, la histórica."

Y el que desde la primera hora fue maestro, en su sed de realidad —que a esto se reduce toda acción del criterio— ni siquiera podía admitir que la crítica se desvinculara de la historia científica. "¿Adónde iría el sentido íntimo si sólo la forma poética se estudiase?" A ser posible, de nada quería prescindir; porque —añade— "hay ciertas nadas que son todo".

El concepto

Distingos esenciales. La Ciencia de la Literautra debe distinguirse claramente de otros ejercicios afines;

1º De la Literatura, que es su objeto, como queda explicado.

2º De la Teoría de la Literatura, especulación sobre el fenómeno literario que encuentra su fin en el solo deleite especulativo, y que correspondería a la Poética de los clásicos, si ésta se hubiera limitado a la definición filosófica y no apareciera mezclada con la Preceptiva.

3º De la Preceptiva, como lo acabamos de explicar, porque ésta —al contrario de nuestra ciencia—, en vez de adoptar una postura pasiva ante el fenómeno literario, adopta una postura activa, y trata de intervenir en la creación de la obra, aconsejándola conforme a principios abstractos o conforme a reglas de experiencia, más o menos fundados. Esto, en cuanto al porvenir, en cuanto al producto nonato. Que, en cuanto al pasado, en cuanto al producto ya hecho, la Preceptiva pretende establecer un criterio de juicio. Por lo cual

tendremos que estudiarla más adelante entre los métodos de la crítica, aunque sea un método desacreditado y en desuso. Como parte de la Preceptiva se ha considerado la Retórica, término que propiamente debe aplicarse a una sola forma literaria: a la Oratoria o arte suasoria o persuasiva. También es legítimo considerar que la Preceptiva se divide en dos ramas: la Poética, que preceptúa sobre la literatura escrita en verso, y la Retórica, que preceptúa sobre la literatura escrita en prosa. Pero la Retórica resultó desviada desde sus orígenes hacia la mera Oratoria y aun a otros fines no literarios, porque nació —como la Gramática— en las manos de los sofistas, que enseñaban a hacer triunfar una causa, y pronto la arrebató del todo el predominio de las artes jurídicas en la Antigüedad. De la Retórica puede, pues, decirse lo que de la Gramática decía Menéndez y Pelayo: que siempre se ha resentido de su origen sofístico. Sin embargo, hagámosle justicia aunque se desvió de su destino, tuvo tiempo de captar un fenómeno muy descuidado después por la crítica: el ritmo de la prosa. Hay que llegar hasta los tiempos más recientes para que de nuevo se le conceda la atención que mereció entre los antiguos, y pasma saber que Fray Luis de León contaba las sílabas y "escandía" las frases.

4º De la Historia Literaria en cuanto ésta, según ya se ha dicho, refiera hechos o series de hechos ya establecidos, con fines meramente didácticos. Cuando procede a investigaciones nuevas o establece nuevas interpretaciones, entra por propio derecho en los métodos de la crítica histórica que oportunamente estudiaremos. Por el primer concepto, algunos autores la distinguen así: *

a) Literatura universal: "la suma total de todos los escritos en todas las lenguas y en todos los tiempos"; y

b) Literatura mundial: "el cuerpo de estas obras disfrutado en conjunto, idealmente por toda la humanidad, prácticamente por nuestro propio grupo de civilización occidental". La expresión "Literatura mundial", así como la idea de que las literaturas sólo son comprensibles bajo especie de totalidad humana, es una anticipación de Goethe. El autor a

* Albert Guérard, *Preface to World Literature,* New York, Henry Holt and Co., 1940 (Nota de A. R.).

quien sigo no disimula que este concepto de "Literatura mundial", si tiene la ventaja de romper —con el espíritu de los comparatistas— las falsas barreras políticas y lingüísticas, en cambio ofrece la limitación de reducirse prácticamente a una lista de obras que *se consideran* de valor permanente, y esto *dentro* de un grupo humano emparentado por la misma civilización. En nuestro caso, el concepto se reduce a la Antología Literaria del Occidente.

A las anteriores nociones se puede añadir:

c) Literatura nacional, cuyo solo nombre indica suficientemente el significado, y que sólo puede aspirar a un limitado valor didáctico (a menos que se la use como testimonio sociológico o político para fines no literarios), pero que la crítica rechaza ya como un compartimento estanco arbitrariamente incrustado en la continuidad del fenómeno. Por lo demás, todo el que hace historia de una literatura nacional lo reconoce así de antemano, y procura señalar contaminaciones e influencias.

Ya se comprende que, en la práctica, los límites son indecisos, y difícilmente pueden adelantarse estos estudios históricos sin buscar alguna novedad, de hecho o de interpretación, las cuales representan ya funciones propias de la Ciencia Literaria. Ello se ve claramente cuando se trata de establecer filones especiales: historia de los periodos, de los géneros, de los temas, de la literatura de una lengua o grupo lingüístico, etcétera. Como que estos filones constituyen ya, frecuentemente, capítulos de la Literatura Comparada.

Estas disciplinas históricas tienden a sustituir el concepto espacial o geográfico de nación por el histórico o temporal de periodos (Georg Brandes, *Las principales corrientes de la Literatura en el siglo* XIX); y aun consideran más importante que la unidad nacional la unidad de clase revelada en la comunidad de lecturas. Las unidades nacionales en la literatura son relativamente recientes. No puede negarse la comunidad de la cultura clásica o de la occidental mantenidas durante muchos siglos.

Antes de seguir adelante, aclaremos con algunos ejemplos la diferencia entre la Historia Literaria propiamente tal, o didáctica, y la investigación histórica que suele mez-

clarse con ella. Han hecho Ciencia de la Literatura los descubridores de nuevas especies históricas, y hacen Historia Literaria los que meramente recogen estos resultados dentro de la serie de su relato; Ciencia el que por primera vez establece las fuentes o tradición de un tema, Historia el que incorpora estas aportaciones particulares en el conjunto. De suerte que las adquisiciones de la Ciencia Literaria (en su aspecto histórico) van estratificando en la Historia Literaria. Hoy son Historia Literaria las siguientes nociones: que el amor y el vino, el *gamos* y el *commos*, son el asunto original de la Comedia ática, y la muerte y resurrección del héroe el de la Tragedia; el amor y la guerra, el de los romances viejos; los obstáculos al encuentro de los amantes, el de la llamada Novela Bizantina; las artimañas del ganapán para comer el pan sin ganarlo, el de la Picaresca; el equívoco de los amantes (A en pos de B, B en pos de C, y C en pos de A), uno de los asuntos preferidos de la Comedia española; el triángulo o adulterio, uno de los más frecuentes en el moderno teatro francés. Pues bien, de estas nociones han comenzado por pasar la criba de la Ciencia Literaria aquellas que suponen una previa investigación, sea documental, sea de mera recapitulación para descubrir el filón de un género cuando todos los documentos se tienen a la vista. Conforme nos acercamos a los casos del dominio público, relativamente más próximos, el esfuerzo de investigación se atenúa. Así, con respecto al caso citado del Teatro francés, no hacía falta ya un verdadero trabajo previo de Ciencia Literaria.

5º Tampoco debe confundirse la Ciencia de la Literatura con la Literatura Comparada, que no es más que uno de los capítulos de dicha ciencia y será explicada en su momento oportuno. Guérard la define sumariamente como "el estudio de las relaciones, dentro del campo literario, entre diferentes grupos nacionales y lingüísticos", y por ahora nos basta tal definición, siempre que se tenga en cuenta el carácter de investigación y de crítica de esta disciplina. La fertilidad de sus resultados y la gradual adquisición de procedimientos propios aconseja el destacarla, aunque sea en concepto, como un método aparte. El término ha sido usado con cierta latitud, y se ha precisado poco a poco. Así, la

Comparative Literature (1886), de Macaulay Posnett no era sino una "síntesis de historia literaria sumergida en la historia de la humanidad". El viejo libro de Frédéric Loliée, *Histoire des Littératures Comparées des origines au XXe siècle*, correspondía más bien al concepto de la "Literatura mundial". La nueva obra de Paul van Tieghem, *La Littérature Comparée*, corresponde ya a la noción depurada.

6º La Literatura General se ha usado como un equivalente de la Teoría literaria mezclada con la Preceptiva, y luego ha venido a reducirse a un conjunto de "principios de crítica literaria". Con esta última designación se huye de los compromisos de la palabra *ciencia*. En cuanto a la precisión metódica y en cuanto a la amplitud del campo, la denominación "Literatura general" es vaga, y se deshace entre las demás que aquí venimos considerando. Guérard la entiende como el conjunto de conclusiones a que debe aspirar la Literatura mundial, con lo que parece reservar a la Mundial todo el contenido histórico, y a la General todas las consecuencias críticas.

7º Finalmente, la Crítica y la Ciencia de la Literatura tampoco se confunden, porque ésta, a su vez, es sólo una región media de la Crítica. Lo cual necesita ser explicado desde luego.

Sócrates descubre la Crítica. En la *Apología*, Sócrates explica a sus jueces que una de las razones de su impopularidad era su afán por averiguar el grado de sabiduría de los que pasaban por sabios, desenmascarándolos ante sí propios mediante aquel interrogatorio apretado que no todos tenían suficiente capacidad deportiva para conllevar. Entre otros, llamó a cuentas a los poetas, y comprobó que casi nunca acertaban a explicar sus poemas tan pasablemente al menos como los explicaría un hombre cualquiera. Sócrates tuvo la mala suerte de no tropezar con un poeta lúcido. Algunos van oscuramente empujados por una fuerza que desconocen. Anacreonte juega su vino: "¿Adónde me llevas, oh dios, lleno de ti mismo?", exclama en el deleite de su embriaguez. Otros prefieren no dejar nada a la casualidad. Edgar Allan Poe explica, y casi podemos decir, demuestra su poema del "Cuer-

vo" con una nitidez en que la poesía y el número se confunden, como en la filosofía pitagórica. Pero dejémoslo así. En todo caso, según dice Lascelles Abercrombie, Sócrates ha hecho el descubrimiento de la Crítica como cosa aparte de la Poesía.[1] Y concluye: "Podemos afirmar que el reino literario está ocupado por tres diferentes poderes: el poder de crear, el poder de gozar y el poder de criticar."[2] Creación, goce, conocimiento: en la primera reside la facultad productora; en el tercero, la facultad crítica; sin el segundo, no existirían la una ni el otro. Los tres poderes se *fundan* en la naturaleza, y los tres se *funden* más o menos en cada naturaleza particular. Pero el tercero parece el más domesticable, el más adquirible, el único en que Salamanca puede ayudarnos con certeza, siempre y cuando se posean, siquiera en latencia, los otros dos.

Crítica y Ciencia de la Literatura. De este poder, la Crítica, vamos a ocuparnos en este ensayo, pero midiendo solamente una porción de su territorio. El concepto de Crítica es mucho más amplio, en efecto, que el de Ciencia de la Literatura. La Crítica va desde la mera impresión hasta el juicio, y llega hasta aquella manifestación suprema y guiadora que crea rumbos mentales y algunos prefieren llamar "dirección del espíritu".[3] Entre estos extremos, la Ciencia de la Literatura escoge y jardina un terreno medio: aquel que admite el ser sometido a métodos específicos, métodos que tienden a realizar un fin exegético (Croce hasta deja entender, en su *Breviario,* que preferiría llamarla Exegética, término que, por otra parte, se ha especializado ya en las interpretaciones escriturarias). Antes y después de tales límites, que por lo demás no podrían trazarse rigurosamente, sería ilícito hablar de ciencia. ¿Qué encontramos, pues, dentro de estos límites? ¿Cuál es el contenido de la Ciencia de la Literatura? "Ella

1 Ver "Sócrates o el descubrimiento de la crítica" en mi libro *La crítica en la edad ateniense,* México... (Nota de A. R.) *Obras Completas,* XIII, pp. 86-107.

2 L. Abercrombie, *Principles of Literary Criticism,* London, Victor Gollancz Ltd., 1932, p. 9.

3 Fidelino de Figueiredo, *Aristarchos,* São Paulo, 1939, pp. 87-102: "IV Conferencia: As duas formas da critica: sciencia da literatura e direcção do espirito" (24 de maio de 1939).

estudia la producción de la obra en su época mental e histórica, la formación psicológica y cultural del autor, las peculiaridades de su lengua y su estilo, las influencias de todo orden —hechos de la vida o hechos del pensamiento— que en la obra misma se descubren, su significación en la hora que aparece, los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo, su fortuna ulterior, su rastro en la posteridad, su valor estético puro." [4] De los métodos que para ello aplica, algunos insisten en el aspecto histórico, otros en el psicológico, los de más allá en el formal o estilístico. Cada método aspira a cierta exclusividad y, más o menos, reclama para sí el privilegio de erigirse en ciencia. Pero sólo la suma de los métodos puede constituir una ciencia. Y aún quedan fuera de consideración en este ensayo los llamados métodos filosóficos y sociológicos, porque —aunque legítimos en sí mismos— ellos llevan sus conclusiones lejos de la Literatura, y sólo la usan como un testimonio más para establecer resultados ajenos a la Crítica. Y aún así la Crítica haría mal en ignorar tales resultados. Y en cuanto a los métodos (no ya los resultados) de las disciplinas ajenas, son —si se les aplica con cautela y no a título de meras metáforas ambiciosas— auxiliares indispensables de la crítica.

El valor del método

De lo subjetivo a lo objetivo. Si la Ciencia de la Literatura opera en un terreno medio de la Crítica, aquel en que cabe la aplicación del método específico, nuestra ciencia valdrá lo que valga el método. Esta estimación resulta de establecer lo que el método abarca. Y esto sólo puede determinarse definiendo lo que procura el método, puesto que un método sólo vale con relación a un fin. La breve descripción que hemos hecho del contenido o problemas de la Ciencia Literaria puede orientarnos sobre el caso. Del solo enunciado de estos problemas se infiere que el método tiene por fin llegar a un resultado objetivo. ¿Pero para lograr este resultado hay

[4] A. R., "Anatomía de la crítica", en *Coordenadas* (Nota de A. R.). Véase en este volumen la versión definitiva de "Aristarco o anatomía de la crítica", ensayo de *La experiencia literaria,* § 10, pp. 112-113.

que eliminar el elemento subjetivo? En manera alguna: hay que aprender a utilizarlo de cierto modo. En la utilización adecuada estriba la cuestión fundamental de esta ciencia; lo que también podemos llamar el tacto de esta ciencia. Lanson, hablando especialmente del método histórico, usa una fórmula feliz: Deseamos —dice— construir una imagen de Bossuet o una de Voltaire igualmente reconocibles para un católico o para un anticlerical.[5] Esta fórmula fácilmente podría trasladarse a los otros métodos. Tal objetivación final —explicación y conocimiento—, no se obtiene sin una colaboración subjetiva: sin amor no hay inteligencia. La Literatura, como fenómeno, se reduce a la busca de efectos estéticos a través de la expresión verbal. El poeta y su lector colaboran en el estado patético, como una provocación y una repercusión, que no pueden existir sin un elemento de simpatía. No significa esto que se apruebe totalmente lo que se lee, sino que se le acepte provisionalmente para que llegue en toda su integridad hasta nuestra conciencia. Sin el previo acatamiento a este principio no puede haber un buen lector, mucho menos puede darse el buen crítico.[6] El método, pues, no prescinde del contacto eléctrico, de la emoción del crítico ante la obra, hasta cuando la reacción es negativa. En esto se distingue de los demás métodos científicos, donde el observador debe desaparecer en la observación. Nuestro método parte del sentir y busca el saber, en un equilibrio delicado de goce y conocimiento, extremos que por ventura se complementan. Si hay investigadores o historiadores literarios que prescinden de la emoción, o por esterilidad, o por superstición científica —y por eso los manuales suelen ser deprimentes— no culpan al método, sino a su reacia condición.

Ahora bien: si la emoción es indispensable y aun anterior al método, ella en el método debe depurarse y educarse como un factor más de la interpretación. Lo objetivo en bruto no merece el exclusivo derecho, porque dista mucho

[5] *Histoire Littéraire. De la Méthode dans les Sciences,* bajo la dirección de Émile Borel, Paris, Alcan, II, pp. 221-264 (Nota de A. R.).

[6] A. R., "Sumario de la literatura", en *Coordenadas,* § 26 a 30 (Nota de A. R.). Véase en este volumen "Apolo o de la literatura", ensayo de *La experiencia literaria,* pp. 94-98.

de ser un elemento literario puro. Todas las sustancias del sentir humano, las mismas que lo sazonan, pueden enturbiarlo. Otra vez el caso de un cuarentón que dio en odiar a George Bernard Shaw —a quien antes siempre había admirado— sólo porque se enceló de un jovenzuelo que le ganaba la partida, y se le ocurrió verse retratado en el Pastor de la *Cándida*. Este ejemplo nos convence de la depuración previa a que la reacción subjetiva ha de someterse. Pero el crítico no puede ni debe privarse del choque emocional, al que tiene opción por derecho humano. Ello equivaldría a extirpar violentamente el único medio de comunicación intuitiva con la obra.

Ahora bien: la disciplina ha de corregir su sentimiento, enseñarlo a sentir literariamente, sometiendo el subjetivismo a la dieta y a la gimnasia que lo purguen de adiposidades extrañas.

El método no es todo. Si bien se mira, lo anterior equivale a repetir, en una nueva forma, que el método es terreno medio de la Crítica, la cual arranca, por la raíz, de la impresión humana y llega, por la cima, a la dirección del espíritu, pasando gradualmente desde la crítica impresionista hasta el juicio de valor general. Claro está, pues, que por la base, el método deja fuera de su campo y en plena libertad de manifestarse como ella quiera, a la mera impresión humana y aun a la crítica impresionista; y por lo alto del monumento, se detiene respetuoso en los límites de aquella dirección del espíritu que supera ya sus disciplinas. Por una parte, a nadie pueden vedarse la impresión aliteraria o el juicio impresionista. Aunque, si han de ser bien informados y han de significar algo más que un simple capricho, al menos convendrá que sean sinceros para merecer el ser contados entre los testimonios de la opinión. Todos poseen el disfrute de sus reacciones. Al fin y a la postre, lo que busca la literatura es el corazón de los hombres.[7] De suerte, pues, que tenemos la impresión en la base y en el vértice la direc-

[7] Sobre los muchos sentidos en que se usa el término "impresionismo", ver Amado Alonso y Raimundo Lida, *El concepto lingüístico de impresionismo*, en la Colección de Estudios Estilísticos, II, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1936 (Nota de A. R.).

ción del espíritu. Ni la una ni la otra pueden enseñarse ni aprenderse: escapan al orden didáctico. Lo único que se enseña y se aprende es el ejercicio intermedio, el método, que está entre el gustar y el juzgar; pero, por fortuna, el método fertiliza y clarifica estas mismas zonas que rebasan sus límites.

Lo que aporta el método. Tan absurdo, pues, pretender que el método usurpa su trono a la sensibilidad como pretender que sustituye al genio. Tan absurdo pretender que el método oscurece el disfrute como pretender que oscurece la capacidad de fundar los altos valores del espíritu. El principal rendimiento literario —la emoción estética y su alto sentido— no queda, pues, fuera de la pauta científica al modo que el sabor del manjar escapa a las manipulaciones del químico. Porque el que analiza el manjar no prueba el manjar, a menos que en el paladar tuviera a la vez el laboratorio; y, en cambio, el que estudia la obra literaria se ve en la dichosa necesidad de probar de ella al mismo tiempo. Para analizar comienza por absorber más a conciencia que quien meramente paladea al descuido. Además, el conocimiento exigido al crítico es un nuevo estímulo de placer. También la inteligencia es otro manantial de emociones. El tesoro de la experiencia humana está contenido en la Literatura; y al que no ha alcanzado el conocimiento, ese tesoro sólo se le comunica en vagos vislumbres. Es como el gallo con la perla: ¡qué va a hacer el pobre! Denle un gusanillo de tierra si quieren contentarlo. La experiencia literaria supone la comunicación de una obra literaria. A depurar y perfeccionar semejante comunicación se aplica el método. Después viene el juicio, la valoración. Pero con esto último acontece: 1º O que resulta automáticamente del punto a que el método conduce, por fuerza de nuestra propia sensibilidad y de las implicaciones mismas del ambiente humano en que vivimos; 2º O que alguna sordera natural o alguna impasibilidad de orden ajeno nos hacen "suspender el juicio" sin saber si estamos ante algo bueno o algo malo, y entonces quedan inútiles todos los métodos. Desde el punto de vista del juicio, al método incumbe una función preparatoria y negativa: la de

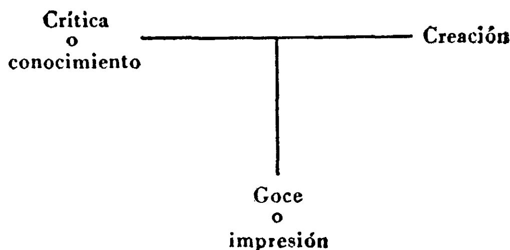
ciones, en suma: abatir los obstáculos para el juicio. El método no guía el juicio como una función simultánea: simplemente, nos lleva hasta las puertas del Día del Juicio.[8] Pero desde el punto de vista de la experiencia del espíritu, el método contiene por sí mismo un valor: aumenta el conocimiento y el placer, es un ejercicio que, por sí mismo, paga el gasto.

Es, en todo sentido, un enriquecimiento.

De la impresión a la crítica

Juego de la brújula. Conviene redibujar las anteriores nociones, entre las cuales —fuera de modalidades o accidentes como los poetas sin crítica que conoció Sócrates— pueden darse toda clase de correlaciones en diferentes grados. El juego de diseños a que voy a entregarme no tiene más fin que el distinguir cómodamente las nociones. No pretende dar significado moral al espacio, y ni siquiera un significado psicológico demasiado estricto.

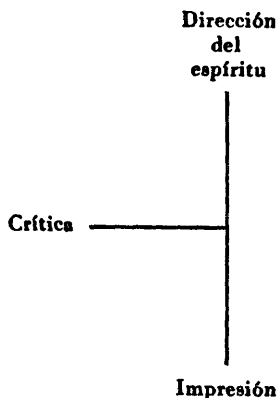
a) Hemos dicho que tres poderes se dividen el reino de la Literatura:



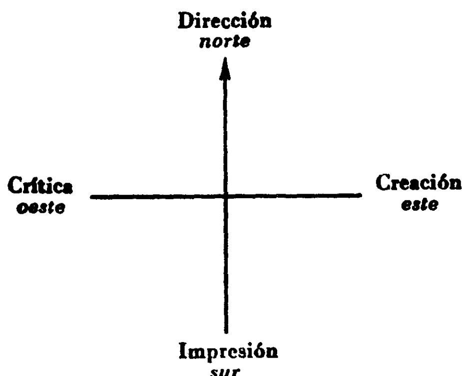
b) Hemos dicho que impresión y juicio de valor general son los dos extremos de la crítica entre los cuales puede aplicarse el método científico, y prácticamente hemos confundido aquel juicio con la dirección del espíritu, prefirien-

8 A. R., "Anatomía de la crítica", en *Coordenadas* (Nota de A. R.). Véase en este volumen "Aristarco o anatomía de la crítica", ensayo de *La experiencia literaria*, § 2 *in fine*, p. 106.

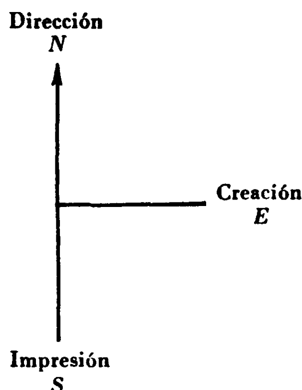
do ahora esta segunda denominación de Figueiredo porque parece menos estropeada en usos pragmáticos:



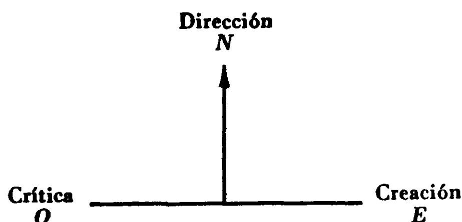
c) Si yuxtaponemos los dos esquemas, hacemos como una cruz de los cuatro rumbos cardinales, toda ella animada por igual magnetismo, y donde cada uno de los puntos puede recibir el influjo de los otros tres, sea desde los ángulos colindantes, sea a través de su eje polar:



d) El juego esquemático nos lleva a considerar separadamente la sección Norte–Este–Sur y la sección Oeste–Norte–Este, que aún no hemos desarticulado:



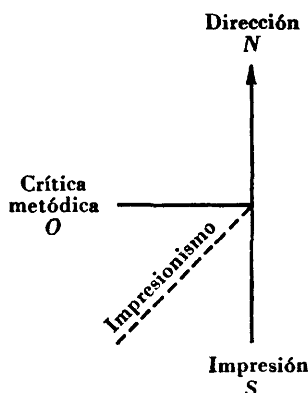
La creación (E) se inspira en la sensibilidad (S) y lleva, propóngaselo o no conscientemente el autor, un sentido de inteligencia (N).



La dirección o sentido de inteligencia está entre la creación (E) y la crítica (O), en cuanto contempla a las dos desde otro nivel *diferente* (prescindamos de lo "alto" y lo "bajo" que aquí no tendrían sentido).

e) Para nuestro objeto presente, examinamos la sección S. O. N., que consta en el párrafo *b)*: es la crítica asentada entre la impresión humana y la dirección del espíritu. Conforme el índice de nuestra brújula corre del S. al O. —de la impresión a la crítica metódica—, pasamos primero por esa manera de crítica llamada impresionismo; en la línea horizontal llegamos al método, a la ciencia; y, al entrar en el ángulo O.-N., vamos dominando el método hasta llegar a la dirección del espíritu.

Habiendo ya distinguido las tres zonas límites —impresión, método, dirección—, nos falta, para mejor conducción de nuestras ideas, acercar un poco el análisis a la región intermedia entre la impresión y el método: al impresionismo, como cosa diferente de la impresión:



Trazado el esquema de nociones, volvamos al rumbo Sur de la brújula, a la impresión.

Impresión, audición y lectura. Dijimos que todos tienen derecho a sus reacciones, que todos tienen disfrute en la emoción literaria, a la que sólo podría exigírsele ser sincera para que cuente como testimonio de opinión. Su único error imperdonable consistiría en darse por lo que no es, aspirando a la autoridad del método o la dirección del espíritu, que ésta no le corresponde. El método se ve a veces en el trance de recoger los estados de opinión producidos por una obra; y entonces tiene que descontar delicadamente el elemento de insinceridad, de prejuicio y de contagio automático, que con harta frecuencia inficionan la impresión literaria, y más todavía la impresión humana general, la no literaria. Esta impresión no literaria, que está en los subsuelos y fundamentos del edificio crítico, ofrece todo su valor cuando es candorosa, y aun es compatible con cierta dosis de inconsciencia.[9]

9 A. R., "Anatomía de la crítica" en *Coordenadas* (Nota de A. R.). Véase

Ahora bien: el vehículo original de la Literatura es la palabra hablada. Antes de la invención de la imprenta, la lectura, que hoy es sobre todo un acto solitario, era sobre todo un acto social, en que uno lee para varios. El autor, al revés de lo que hoy sucede, tiene en la mente el hecho de que por cada uno que reciba la comunicación de la obra a través de la vista, hay muchos más que la reciben a través del oído, lo que influye —a través de mil implicaciones psicológicas— en la relación del autor y el público.[10]

Hoy por hoy —fuera de la recitación, que es un lujo, y fuera del Drama en que el elemento oral guarda su virtud originaria— el vehículo es más bien la escritura o, tomándolo desde la actitud receptiva, la lectura. Sobre la cualidad privativa del oyente, fuera de recomendarle que escuche con atención, hay poco que decir.

Pues bien: de la lectura sí hay mucho que decir. Pero lo que de la lectura se diga tiene que llevarnos insensiblemente desde la impresión humana no literaria hasta la crítica verdadera.

La crítica opera sobre los textos. De suerte que, como decía Sainte-Beuve, la lectura es el A. B. C. de la crítica. Los métodos mismos de la crítica pueden definirse como métodos del buen leer, y a ellos se refiere el presente ensayo. Es legítimo leer para el solo deleite. La Literatura, en cuanto a su destino, acude precisamente en busca del hombre total, del hombre en cuanto no es especialista. Pero este hombre total resulta favorecido a la postre con la lectura sometida a los métodos del especialista. El filósofo busca en la obra una representación del mundo, un testimonio de nociones, un sistema de argumentos; el sociólogo, una visión de la época social; el historiador o el científico, los datos o noticias acarreadas en la obra. El crítico literario, según que aplique su atención de lector al registro de sus emociones personales, a la reconstrucción de la biografía del autor y su época mental y lingüística, a la reconstrucción del ser espiritual

ahora en este volumen "Aristarco o anatomía de la crítica", ensayo de *La experiencia literaria*, § 9, pp. 109-112.

[10] A. R., "Sumario de la literatura", en *Coordenadas* (Nota de A. R.). Véase ahora en este volumen "Apolo o de la literatura", ensayo de *La experiencia literaria*, § 24, pp. 93-94.

del autor y sus tendencias anímicas, o a los valores artísticos y formales de la obra, procederá como crítico impresionista o echará mano de los procedimientos que le proporcionan, respectivamente, los métodos históricos, los psicológicos y los estilísticos. De aquí que Terentianus Maurus dijera: *Pro captu lectoris habent sua fata libelli*; la intención del lector crea el destino de los libros. La actitud del lector determina las direcciones de los métodos críticos.[11]

La crítica impresionista. En el movimiento de la aguja (esquema *e*), después de la impresión humana llegamos a la crítica impresionista. Aquí no se trata ya de la facultad humana de sentir, sino de una manera de escribir la crítica. Es cosa, ya, de literatos: crítica sin compromisos metódicos —aunque, naturalmente, en su práctica, cuenta más o menos con informaciones de orden científico— cuyo valor depende del talento artístico del crítico, de su sensibilidad y sus dotes literarias, como para una creación más. La impresión humana es especie general, colectiva, de nota antropológica. El impresionismo crítico es función de individuos, y sólo cuenta cuando el individuo es refinado. Tanto, que la mejor manera de explicar este tipo de crítica sería describir al que la ejerce. Ella puede alcanzar por sí la dignidad de una obra artística, creación provocada al roce de otras creaciones. No puede enseñarse, legislarse ni recomendarse, como no puede enseñarse, legislarse ni recomendarse el talento. Haga esta crítica quien puede, y pasemos de largo junto a tantos que la usufructúan sin títulos. El verdadero crítico impresionista es un creador en creación —no parásita como se ha dicho, sino como se dice en las ciencias naturales, "inquilina"— al punto que, a veces, su comentario supera a lo comentado. En él la obra ajena pone en acción una sensibilidad más matizada y profunda que la del lector común. Por él dijo Wilde que su obra es "una creación dentro de otra creación". Eliot piensa que al hombre de esta naturaleza la lectura lo agita "casi al punto de hacerlo llegar a la creación, fecundando sus emociones hasta obligarlo a producir algo nuevo, que no

[11] A. R., "Categorías de la lectura", en *Coordenadas* (Nota de A. R.). Véase en este volumen *La experiencia literaria*, p. 159.

es crítica, pero que no es ya la expulsión, el nacimiento de la criatura" (T. S. Eliot, *The Sacred Wood*).[12] Pero ésta es una apreciación poco franca, que anda disimulando entre dientes la palabra "esterilidad" o la palabra "escasez". Y no sería justo. De este tipo de críticos debe decirse que, ante el fenómeno literario, son los primeros en ofrecer su sensibilidad con toda la buena fe que el hombre práctico sólo concede al negocio de la vida. Ellos —por exquisitez natural— han elevado la Literatura al plano mismo de la vida: reaccionan ante un personaje ficticio, ante una situación inventada, ante una expresión poética, con la misma fuerza de reacción que otros despliegan ante las cosas de la realidad; aceptan antes que los demás el engaño voluntario, o sea la creación del arte; y además —concediendo que también el simple lector no literario, el lector mudo puede responder con viveza ante el objeto de arte— ellos, los críticos impresionistas, son capaces de expresar su reacción, como si dijéramos por cuenta de todos los que callan. Ellos son la voz de la impresión humana, y la impresión humana es al fin y al cabo el blanco sobre el cual dispara la creación. A veces preceden en tiempo a la crítica metódica y le llaman la atención sobre los nuevos valores.

En el fondo de toda crítica tiene que haber un sustento de impresionismo. No es que tales críticos carezcan de virtud para reaccionar igualmente ante la vida, no es que carezcan de las aptitudes generales de la emoción, al contrario: las poseen en grado superior, suelen ser hombres de múltiples aptitudes para la vida o la cultura, y con frecuencia alternan la crítica con la creación propiamente tal, y ellos mismos son novelistas y poetas. Su crítica es una poesía de la crítica. Así se explica que algunos escritores pasivos como Jules Lemaître, Anatole France, Arthur Symons, se hayan mantenido siempre en el impresionismo. Ya se comprende que la crítica metódica necesita tomar siempre en cuenta los testimonios de la crítica impresionista que reflejan y establecen, mu-

12 [Véase "Aristarco o anatomía de la crítica", § 9, en *La experiencia literaria*, pp. 110-111.]

cho mejor que los documentos no literarios, el estado de opinión en torno a una obra.[13]

Ahora bien, por lo mismo que el impresionismo carece de rigores científicos, desgraciadamente ofrece un fácil acceso a los ingenios legos y aun a los legos sin ingenio. De modo que hay también un impresionismo medio y un impresionismo inferior. El medio está representado por la crítica periodística, la crónica. Y todavía puede decirse en su abono que presta un servicio a la cultura al propagar las novedades literarias que todos los días descarga la imprenta. Este tipo de crítica, o mejor crónica literaria, es la más adecuada para las agilidades del caso, y la única en suma que conviene a la voluble curiosidad del gran público. Porque el impresionismo superior necesita ya un público de cierta educación y gusto; y la crítica científica, más bien acude a un público de especialistas y a un fin didáctico, y, con sus armazones pacientemente edificados, no puede seguir al día la vida literaria.

Que en cuanto al impresionismo inferior, el que entra a mansalva en las letras prevalido de las mismas facilidades del género ¿a qué detenernos en ajusticiarlo? *Moriemini in peccatis vestris*, dice el Evangelio. ¡Pensar que hace años, en el Ateneo de Madrid, escuchamos una conferencia que comenzaba con estas palabras: "El estúpido de Cervantes. . ."!

Y ahora volvamos al Oeste de nuestra brújula. Las consideraciones anteriores nos permiten ya "occidentarnos".

Definición y programa

La Ciencia de la Literatura. Tras las anteriores consideraciones podemos, en conclusión, definir la Ciencia de la Literatura como aquella parte de la Crítica que, contando siempre con las reacciones emocionales, patéticas y estéticas, admite el someterse a métodos específicos —históricos, psicológicos y estilísticos—, y con ayuda de ellos se encamina a un fin exegético inmediato, mientras de paso enriquece el

[13] A. R., "Anatomía de la crítica", en *Coordenadas* (Nota de A. R.). Véase ahora en este volumen "Aristarco o anatomía de la crítica", ensayo de *La experiencia literaria*, § 9, pp. 111-112.

disfrute de la obra considerada, puesto que aviva todas las zonas posibles de sensibilidad, y prepara el juicio superior, la última valoración humana que, por su alcance, escapa ya a los dominios metódicos.

La anterior concepción de la Ciencia de la Literatura no corresponde a la que suelen proponer los tratados. En ellos se confunden con frecuencia otros ejercicios afines que con tal ciencia se entrelazan, como se entrelazan todos los conocimientos humanos, y que aquí hemos procurado distinguir precisamente. En cambio, es frecuente que se la limite, en concepto, a uno solo de sus varios métodos posibles; que se la pretenda mantener en un terreno abstracto, anterior a los métodos ejecutivos de toda ciencia, con lo que se da de ella una imagen espectral que ni es la Teoría ni tampoco deja de serlo.

Programa. Damos por conocido el objeto de nuestra ciencia, o sea la Literatura misma, cuyo panorama corresponde a la Historia de la Literatura y cuyo examen fenomenográfico es la Teoría de la Literatura. No nos proponemos hacer la Historia de la Crítica; tan sólo, por el decoro del asunto, una brevísima nota. Como lo explicaremos después, la moderna concepción de los métodos, no resulta exclusivamente de tal historia, a la que sólo nos referiremos para que sea más claro el deslinde. Dejamos fuera el estudio de la impresión, que incumbe a la Psicología y a la Estética. Tampoco emprenderemos el estudio de la crítica impresionista, que más bien constituye un capítulo de la Historia de la Literatura: el de la creación provocada por la creación; ni el de la dirección del espíritu, que compete a la Historia de la Cultura. Antes de emprender la exposición del cuerpo metódico que llamamos Ciencia de la Literatura, será indispensable dibujar algunos conceptos sobre la crítica como función del espíritu; y describir después, aunque sea rápidamente, los instrumentos de la investigación científica. Una vez expuestos los métodos, buscaremos algunas conclusiones generales con miras a la integración de los métodos. Para seguir este camino derecho, único que conduce a un fin, hay que prescindir de muchas curiosidades legítimas y avivar la guardia contra el

peligro constante de las confusiones. La Literatura es selva encantada y movediza que a cada paso embaraza los intentos de la exploración. El lector hará bien en preguntarse por qué no he seguido otro camino, y soy el primero en recomendarle que procure el suyo por su cuenta. Pero no se podrá quejar de que lo extravío. La modestia de mi promesa garantiza su cumplimiento.

Breve reseña histórica de la crítica

Grecia. Consideraciones generales. Al estudiar la historia de la Crítica debemos tener bien presente: 1º, que la Crítica frecuentemente aparece: *a)* desviada, o: *b)* confundida entre conceptos ajenos; 2º, que la Crítica aparece necesariamente determinada por la materia literaria que tiene delante. 1º La Crítica *se desvía* cuando juzga en vista de motivos no literarios. Esto obedece a la función de servicio social que inevitablemente desempeña la Literatura, no sólo por su razón de origen, sino por la unidad esencial del espíritu. Tanto más cuanto que la Literatura revela plenamente esta unidad del espíritu, por lo mismo que es el depósito de las experiencias generales. El carácter ancilar de la Literatura se acentúa en las épocas de crisis, cuando la inteligencia procura aportar remedios con todos los recursos de que dispone; y se acentúa también conforme aumenta la trascendencia humana de la obra en cuestión. Según se acentúa así el servicio extraliterario de la Literatura, aumenta la posibilidad de que la Crítica se desvíe y desborde su campo exclusivo. Lo que podemos llamar desviación de origen ha quedado descrito en las páginas anteriores. Un nuevo ejemplo nos da el Teatro griego. Los ritos originales de la Tragedia o la Comedia imponen a estos géneros el acarreo, el respeto —primero consciente y luego inconsciente— de ciertos módulos de asunto y forma. La Crítica que a estos géneros se aplica, difícilmente perdonaría en ellos el olvido de estos rasgos inveterados, mientras no se establezca una revolución en las ideas que produzca su gradual abandono, como se advierte ya en la Comedia Nueva de Menandro. La Comedia Nueva no fue acompañada, por desgracia, de una crítica a su nivel. La

inevitable desviación por unidad del espíritu debe ser corregida en cuanto oscurezca la pura apreciación literaria; pero ello no autoriza a negar su legítimo derecho a las demás apreciaciones que caen fuera de nuestro campo. ¿Por qué hemos de negar al economista el recoger, en la Comedia Española, los testimonios de la emigración, a través del comercio extranjero, del oro extraído de América por la Metrópoli? ¿Por qué hemos de negar al historiador de las formas del trabajo el recoger ciertos aspectos de empresarios y organizadores de la obra ajena que se advierten en Rubens y en Dumas, y que, por lo demás, afectan también al juicio artístico o al literario? ¿Por qué hemos de negar al historiador de las costumbres el registrar ciertos hábitos eróticos que descubre la literatura griega? ¿Por qué hemos de negar al filósofo que señale en Píndaro la influencia posible de la lucha contra el politeísmo popular iniciada por eléatas y pitagóricos? Sobre las desviaciones didácticas en las épocas de crisis, conocemos relativamente de cerca el efecto producido por las preocupaciones sociales del siglo XVIII; y más de cerca todavía, el producido por las preocupaciones sociales de nuestro tiempo. Nuestra novelística contemporánea se ha aplicado de preferencia a reflejar los acasos de nuestra revolución. En cierto momento, la crítica rusa rebajaba injustamente a Puchkin en razón de sus compromisos burgueses, o exaltaba injustamente a Nekrasov en razón de su civismo; exceso que produjo pronto una reacción crítica de un formalismo también excesivo. En cuanto a la desviación por la trascendencia misma de la obra, tenemos el ejemplo de Cervantes, cuyo *Quijote* ha sido objeto de los más variados comentarios, muchos de ellos ajenos al asunto literario, pero no por eso ilegítimos en sí mismos, fuera de algunos casos bien conocidos de chifladura exegética. Sería absurdo esperar que la crítica griega, al tratar de Homero o de Hesíodo, no se desbordara sobre la religión, la filosofía, la moral o la historia.

La Crítica aparece *confundida* entre otros conceptos ajenos, aunque ellos pertenezcan también al orden literario. Sobre este punto nos remitimos a los distingos establecidos al principio de nuestro ensayo. Las confusiones más frecuentes obedecen a dos tendencias: la filosófica y la preceptiva.

La filosófica se aprecia en Platón, cuando, más que definir la poesía ya hecha, se preocupa de describir el fenómeno previo de la inspiración; en suma, su crítica sufre, en este caso, un desvío de tipo estético-psicológico. Y se aprecia en Aristóteles cuando, aunque considera los tipos literarios ya existentes, hace sobre ellos, más bien que una crítica, una fenomenografía espectral; en suma, su crítica sufre, en este caso, un desvío hacia la Teoría de la Literatura. Ya se comprende que estos desvíos son característicos de las épocas en que predomina el pensamiento filosófico. La confusión preceptiva consiste en la pretensión de legislar toda la obra en vista de principios de la Teoría o de la sola experiencia.

Los métodos que constituyen la Ciencia Literaria encuentran su justificación en el empeño de rectificar estos desvíos y confusiones, deslindando, hasta donde sea posible, el camino que conduce al juicio.

En las consideraciones anteriores se toca de paso la influencia que ejerce sobre el ser condicionado de la Crítica el ser condicionante de la Literatura. Cuando de la verdadera Crítica se trata —reacción del sentido literario ante obras determinadas— ello no ofrece peligro apreciable. Pero cuando la Crítica se desvía hacia la Teoría o hacia la Preceptiva el peligro se deja ver en todo su relieve. Hay riesgo de que la Teoría defina como entes absolutos los tipos que el acaso histórico le presenta, dando así valor de esencia a la contingencia; o de que la Preceptiva, por iguales razones, exija el cumplimiento de principios que no son en manera alguna necesarios, y que no pueden tener otro valor que el de principios descriptivos de los tipos literarios considerados. La Ciencia de la Literatura —o sistema de los métodos críticos— debe por eso guardarse de toda confusión con la Teoría o con la Preceptiva.

Antiguos y modernos. Las anteriores consideraciones explican por qué algunos tratadistas del método descartan en bloque la Crítica de la Antigüedad clásica y, en general, toda crítica sistemática anterior al siglo XIX. Se conforman con decir que no es aún verdadera Crítica la que procede al juicio en vista de principios abstractos y generalizaciones más

o menos arbitrarias. En su oportunidad veremos el caso de la Edad Media, el Renacimiento, etcétera. Por ahora, importa declarar que en Grecia hubo también verdadera crítica, aunque —claro es— muy distante todavía de nuestros actuales métodos. Así encontramos reacciones directas del sentido literario ante obras concretas en Aristófanes, Dionisio de Halicarnaso, Dión Crisóstomo, Luciano, y sobre todo Longino, o quien haya sido el ministro de la reina Zenobia. Y la crítica textual iniciada en Alejandría o en Pérgamo no podría sernos indiferente en el estudio de los orígenes del método. De suerte que la condenación en conjunto es harto sumaria. Ella obedece al prestigio mismo de los antiguos cuerpos sistemáticos, al mucho bulto que hacen las Estéticas y Poéticas de la Antigüedad: Platón y su gloriosa familia, Aristóteles y su ilustre descendencia. Tales cuerpos de doctrina eran, en general, esquemáticos, más atentos a las clases que a los autores, más a los autores que a las obras, y dados a sacrificar el arte a una ciencia de las figuras que no ha logrado convencernos, por lo mismo que exigía en principio absoluto el accidente histórico. Tales dolencias originales habrán de agravarse considerablemente con la adoración supersticiosa del Renacimiento por la Antigüedad clásica. Entonces veremos que algunos comentaristas de Aristóteles llegan a extremos que Aristóteles no habría llegado. Sin necesidad de resucitar la querella de Perrault y Boileau, digamos que los modernos no pueden jactarse de haber superado a Grecia en el orden de la creación literaria, pero sí en el orden de la crítica. Lo cual se debe, entre otras cosas, a que los modernos disfrutamos de una experiencia mayor, de un material más abundante, de una posibilidad, vedada a los antiguos, de pasear a través de varias literaturas y varias lenguas, sin la cual no hay aquí adelanto posible. Los griegos, en general, se atendrán a su propia lengua y a su propia literatura, arrumbando lo extranjero bajo el nombre de "bárbaro". Una vaga tradición nos presenta a Sócrates conversando con algunos letrados de la India. De este diálogo —que se refiere, por lo demás, a la filosofía y no a la literatura— sólo resulta la mutua incomprensión. En el orden literario, Platón sólo conoce, fuera de Grecia, ciertas narra-

ciones egipcias, de origen saíta, y en verdad que al instante las pone a contribución en esa su portentosa novela política de la Atlántida, pero no ciertamente con fines críticos. No se le ocurre detenerse a meditar en la tendencia de los egipcios a alejar fabulosamente la época de sus relatos o a confundir la Historia y la Novela en el seno de la Mitología, como se le ocurre a un moderno. Aristóteles sólo conocía la lengua griega. No es seguro que Alejandro le haya comunicado documentos de la India, y si fuera seguro, no nos consta que les haya hecho caso. Ni Alejandro, ni Seleuco Nicator —a pesar de que éste creó una manera de alianza entre Siria y Pataliputra, de larga trascendencia sobre las relaciones comerciales— fundaron contactos intelectuales que pudieran aprovechar a Grecia. El establecimiento ulterior de los bactrianos en el Punjale y la famosa escuela de Gándara, de donde se asegura que brotó la actual imagen canónica del Buda, más bien representan derrames del helenismo hacia el Oriente que lo contrario. Y las innegables infiltraciones orientales en la filosofía griega —la metempsicosis, por ejemplo, que los griegos atribuían a Egipto, como lo hacían con casi todo lo que les llegaba de allende el Mediterráneo—, aunque afecten a la cultura general que se respiraba en el ambiente, nunca llegaron a presentarse como un cuadro comparado entre literaturas para fundar nociones críticas.[14] Lo admirable es que el genio griego haya sacado tan enorme partido de un material relativamente limitado y escaso. Los latinos, que heredan el saber griego, no dan un paso más en la Crítica.

Poética y Retórica. Los griegos determinaron el uso de la palabra "Crítica", y la legaron a los latinos, que la derramaron al mundo occidental. Pero la Crítica independiente, que aparece por primera vez con fisonomía propia en Aristófanes, tarda unos tres siglos en reaparecer en Dionisio de Halicarnaso. Entretanto —si se exceptúa, hasta donde podemos

[14] Ver H. G. Rawlinson, "India in European Literature and Thought", en el vol. *The Legacy of India,* bajo la dirección de G. T. Garratt (Oxford, 1937). Este ensayo, consagrado a destacar la trascendencia de la aportación indostánica, más bien confirma nuestras conclusiones, aunque sin proponérselo. (Nota de A. R.)

averiguarlo, la investigación textual más que literaria de Alejandría y de Pérgamo—, la Crítica va confundida con la Teoría y con la Preceptiva, bajo las denominaciones de Poética y Retórica. La Retórica se aplicó singularmente a la Oratoria como lo hemos dicho; pero la verdad es que también cupo en ella su poco de Teoría y de Preceptiva de la Prosa. La Preceptiva se ha desacreditado, a medida que aumentaron la experiencia literaria y la experiencia crítica, por su estrechez y hasta por su incurable pedantería. Los modernos prefieren, por eso, para sus tratados preceptivos otros nombres menos comprometedores: Arte de Escribir y Arte de Hablar. La Retórica, en el concepto de arte oratoria, escapa a la mera Literatura con consideraciones sobre la educación y la ética del orador, la psicología de los auditorios, las formas de la demostración lógica y, por de contado, algunas especies jurídicas. Abandona el sentido literario para atender a la "psicagogía". Esos librillos sobre el arte de vencer en la vida y el éxito de los negocios son su última consecuencia. Finalmente, la palabra cae de nivel en los usos diarios, al punto que acaba por significar lo contrario de lo que significó para los clásicos. Hoy se tiende a llamar retórica al adorno excesivo que enreda la claridad del discurso y lo hace inaccesible o cansado. El concepto de la Retórica fue precisamente lo contrario para los griegos, al menos mientras disfrutaron de la libertad política necesaria para la expresión del pensamiento. La pérdida de esta libertad restringe el noble y antiguo uso de la palabra, y convierte al orador público en una manera de ameno conferenciante que acumula catálogos de citas curiosas. De Alejandro en adelante, la Retórica tiende a transformarse en Epidíctica. Acaso entre las escasas opiniones críticas que pueden directamente atribuirse a Sócrates —y no a sus discípulos, entre cuyas páginas tenemos que traslucirlo, puesto que él no escribió una línea ni dijo nunca "esta pluma es mía"— debe contarse cierto elogio sobre la oratoria de Odiseo. La apreciación se reduce a encomiar los discursos de Odiseo por su carácter de evidencia y su manera directa e inmediatamente accesible a sus oyentes. Y puede decirse que esta apreciación contiene el fundamento de toda la Retórica grie-

ga. Ya se ve, pues, lo que ha degenerado la palabra. En cuanto a aquella parte de la Retórica que estudia la contextura y el arte de la prosa puede considerársela como un verdadero anticipo de los modernos métodos estilísticos, y todavía tenemos en ella mucho que aprender.

Limitaciones y conquistas de la Crítica. A la general limitación que resulta de sólo haber contado con el material griego y al crecimiento vicioso de los sistemas teóricos, deben añadirse otras circunstancias que provienen también de ser la Crítica un fenómeno condicionado a la condicionante literaria. El crecimiento desigual de los géneros determina el desarrollo imperfecto de la Poética y la Retórica. La mente crítica limita sus conclusiones teóricas por lo mismo que opera sobre hechos actuales. No aparece la sospecha —que a una mente moderna, cargada con el acervo de siglos, debe ya exigírsele— de que la Literatura pueda ser diferente de lo que es ahora mismo. La Poética se deja arrebatar por una sola forma triunfante de la Tragedia, y no concibe la posibilidad de otras formas igualmente legítimas. En ella, la licenciosa y regocijada Comedia queda relegada a segundo plano como cosa poco respetable. Y la función literaria por excelencia, que es la Lírica, queda confundida con la Métrica y con la Música. En cuanto a la Retórica, que debió ser, en general, el Arte de la Prosa, queda avasallada por el predominio de la oratoria jurídica. El género de más porvenir, la Novela en prosa, es de nacimiento tardío y, podemos decirlo así, no hubo tiempo de incorporarlo en el sistema teórico. La Historia misma se ve en cierto modo encerrada dentro de un capítulo de la Oratoria. Quedan, entre las conquistas de la crítica griega: 1º La investigación exhaustiva de una forma trágica. 2º La investigación exhaustiva de una forma épica. 3º La Oratoria y el arte de la prosa. 4º Los fundamentos de la Gramática. 5º Los fundamentos de la crítica textual. 6º Los fundamentos de la Métrica, con especial atención para el ritmo de la prosa, asunto tan descuidado durante muchos siglos, que pasma averiguar que Fray Luis de León contaba la sílabas y las letras de sus frases.

Principales etapas. Conviene recordar este cuadro de Sandys,[15] como orientación general:

I. La Era Ateniense, 600 a 300 a. c.
II. La Era Alejandrina, 300 a. c. a los comienzos del Cristianismo.
III. La Era Romana del humanismo latino, 168 a. c. a 530 J. C.
IV. La Era Romana del humanismo griego, comienzos del Cristianismo a 530 J. C.
V. La Era Bizantina o Edad Media Oriental, de 530 a 1350 J. C.
VI. La Edad Media Occidental, de 530 a 1350 J. C.

Por tres siglos, el interés de la cultura reside en Atenas; por otros tres, en Alejandría; por más de cinco, en Roma; por ocho, en Constantinopla, y luego se difunde por el Occidente europeo.

La ingente aparición de "aquel déspota de la Ciencia humana", como decía Menéndez y Pelayo, divide la historia de la crítica griega en tres grandes etapas: antes, en y después de Aristóteles. Antes de Aristóteles, podemos distinguir una época conjetural, desde los orígenes del sentimiento crítico en manifestaciones populares, hasta Sócrates, que si no es ya un crítico, tuvo la noción de lo que es la crítica; y una época documentada, que comienza en el siglo IV a. C., con Platón, y por desgracia ofrece después algunos huecos, por la pérdida de las obras.

Época conjetural. I. *Los orígenes.* La Épica de Homero y la Didáctica de Hesíodo, bases de la primera crítica. Posible importación de los poemas homéricos por el legislador espartano Licurgo, que los encuentra en Creta. Certámenes de rapsodas y aedos, y las reglas que les dicta el legislador ateniense Solón. Recopilación de Homero bajo los Pisistrátidas: Hiparco. Concursos para las tragedias en las grandes celebraciones. Indicio crítico, en el hecho de que se conser-

[15] J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, Cambridge University Press, 1903-1908, 3 vols. (Nota de A. R.)

ven tragedias en versión original y versión corregida. Tratados perdidos de Laso, Prátinas y Sófocles.

II. *Los presocráticos. a)* Los *filósofos*. Dos polos de la interpretación: la alegoría o busca del sentido oculto, germen de la crítica; y la exégesis racionalista, que no se ocupa de la forma y propone explicaciones no literarias. Anaxágoras: las flechas de Apolo, símbolo de los rayos solares; la tela de Penélope, símbolo del razonamiento lógico. Jenófanes, contra el antropomorfismo de los dioses en los poetas, tan absurdo como el que los toros imaginasen a la divinidad en figura de toro, y los leones en figura de león. Él y Parménides, más bien preocupados por la lucha contra el politeísmo popular que parte de pitagóricos y eléatas y se deja sentir en Píndaro. Teágenes ve en los combates de los dioses la oposición de los elementos. Para Metrodoro, Agamemnón es una imagen del aire. Evemero, más modesto, considera a los olímpicos como antiguos benefactores de la humanidad, divinizados en el recuerdo. Otros filósofos que cita Platón buscan en Homero la religión, la filosofía, la astronomía, la historia, la política: todo, menos la literatura. *b)* Los *sofistas*. Pro y contra de las cuestiones, dialéctica jurídica, medios de defender una causa, formas lingüísticas científicamente estudiadas. Sus creaciones: 1º la Retórica; cima siciliana, Empédocles, Corax, Tisias, un homónimo de Demócrito, si no fue el filósofo de la risa; 2º la Gramática, que siempre se ha resentido de su origen sofístico, observa Menéndez y Pelayo; 3º Gorgias, Protágoras, Pródico, Polo. "Partes de la oración", sustantivos y adjetivos, géneros, modos, sinonimia.

III. *Sócrates.* (Fuentes de conjetura: Platón, Jenofonte en sus *Memorabilia*, referencias de Aristóteles). 1º Concepción de la Crítica aparte de la obra. 2º La expresión moral de las artes. 3º La "imitación" o representación selectiva de la naturaleza, que no da entes perfectos como los da el arte. 4º El precepto fundamental de la antigua Retórica, inferido de los discursos de Odiseo, en Homero. 5º Acaso la declaración que Platón le atribuye en el *Symposio* sobre la uni-

dad de la inspiración poética: el poeta tiene derecho para componer indistintamente tragedias y comedias, concepto de igual dignidad en los géneros abandonado después. Saintsbury prescinde de Sócrates, sin explicarlo siquiera, en su *History of Criticism*. La preocupación moral de la filosofía, de Sócrates en adelante, y su exasperación por apoyarse en lo racional son —según Nietzsche— un síntoma de crisis o pérdida del vigor instintivo en la vida griega, de una enfermedad analítica. Ello explicará la postura de Platón ante el poeta en general, y de Aristófanes ante Eurípides.

Platón. Filosofía y Estética. La Crítica sólo aparece en forma indirecta y hasta involuntaria, mezclada con apreciaciones no literarias. Ignoramos sus gustos concretos, por pérdida de las obras de Tínico y Antímaco que tanto encomia. Su capacidad de disfrute literario hace que el temperamento platónico y el temperamento poético se confundan. Su descripción del poeta y de la inspiración no han sido superadas (*Ión, Fedro, La República*). Pero teme lo que ama, y su preocupación política y moral, ante la crisis del espíritu griego, lo lleva a acautelarse contra la irresponsabilidad artística y los desvíos del arte por el arte, desterrando a los poetas de su Estado utópico, o sujetándolos a una función didáctica vigilada por el gobernante. En su prisa por llegar a los arquetipos, a "las íntegras, sencillas, inmóviles y bienaventuradas Ideas", no baja hasta la Crítica, la desvía de sus fines literarios, y deja expuestos a falsas interpretaciones sus admirables esbozos. 1º El poeta, "spiraculo" del dios, cosa alada y ligera, en mucho irresponsable, que padece un furor sobrenatural, y cuya invención es mera reminiscencia divina. 2º El poema —el arte en general— es "imitación", entendiendo por ella una "representación de la naturaleza", teoría que por falta de explicación producirá errores a la larga. 3º La obra es un todo vivo, dotado de partes necesarias. 4º Ante esta necesidad interior, sobra la Retórica (en sentido preceptivo), que es a la belleza lo que la cosmética es la gimnástica. 5º El juicio debe tomar en cuenta: *a)* la naturaleza del objeto imitado; *b)* la verdad de la imitación; y *c)* la belleza del poema, en que confunde conceptos morales y sociales.

6º Atisbo de análisis genérico. Platón no quiso ser crítico. ¡Qué crítico perdió el mundo! Metafísico, no acepta que se le imponga la necesidad de un ser por el hecho solo de que exista: ante las divinas ideas, no ve el objeto de la Poesía, realidad "imitada" de grado inferior, aunque es poeta hasta para negarle sus fueros. Su discípulo Aristóteles, que no era poeta, aceptará —sin discutirle su derecho— la existencia real de la Poesía, con criterio de naturalista. Todos los intentos de los comentaristas para resolver la contradicción platónica entre el entusiasmo por la inspiración de los poetas y el repudio de los poetas nos parecen insuficientes. Sólo podría satisfacernos la sospecha de Zeller —ya abandonada según parece— de que tal repudio de los poetas es una interpolación del mal discípulo Filipo de Opunto.

Aristófanes. Vestigios críticos en el Teatro griego: Eurípides sobre Esquilo; fragmentos de Símylo (la naturaleza y el arte), de Antífanes (superioridad inventiva de la Comedia sobre la Tragedia), de Timocles (*Bacantes*: utilidad moral del Teatro en el sentido de la "catharsis" aristotélica). La crítica en el Teatro griego se reduce prácticamente a la Comedia de Aristófanes, sobre todo en sátira y ataque. Verdadera crítica independiente, ya puramente literaria en ocasiones; en otras, mezclada con la censura política que es nervio de la obra; casi siempre, derramada a las explosiones temperamentales propias del genio del poeta y del mismo género cómico que practica. No hay que pedirle cuentas muy estrictas: la Comedia es burla carnavalesca, "vejamen" consentido. Su probidad de letrado es a veces superior a su público y aun a la posteridad. Inflexible en el orden moral y en el nacional, en el literario presta lealmente buenos argumentos a la causa misma que censura, y en el orden personal se permite todo, incluso —como decía Eurípides— "arrancarse el freno de la boca" para morder al prójimo. Esa probidad de letrado lo obliga a corregir *Las nubes*, porque el público no acababa de entender si participaba o no de ciertas ideas de Sócrates, y exigía de él posturas más primarias y nociones a raja-tabla. Eso explica que su rival Cratino se irrite de ver que comprende y explica tan bien al mismo Eurípides

a quien combate, y le llame "poeta euripidaristofanizante". Su gran sentido étnico lo hizo enemigo de las bélicas locuras demagógicas, del imperialismo, de las rencillas entre pueblos hermanos, al punto que en él aparece por primera vez la palabra "panhelenismo". Acusa como un periodista los vicios atenienses. La licencia de la Comedia le permite ridiculizar a su mismo amigo Agatón. Se burló de Sócrates —gran tema para su teatro— entre desenfados juveniles que los sucesos posteriores —y no él— transformaron en armas peligrosas contra el filósofo. La prueba de su irresponsabilidad en este delicado punto se encuentra en la constante amistad de Platón, en cuyas concepciones sociales acaso influyó con *La asamblea de las mujeres*. Su pugna contra Eurípides no es más que una forma sublime de su pugna contra "el mal del siglo". Buena memoria de humanista, gran conocimiento de su literatura: Homero, Hesíodo, la lírica jonia, medio siglo de Teatro. Las expresiones de su crítica pueden resumirse así:

1º Conciencia de la propia obra, que Sócrates reclamaba de los poetas. En sus "parábasis" censura los errores de la Comedia y expone su empeño —no siempre rigurosamente cumplido— por corregirlos.

2º Citas, alusiones, reminiscencias, rápidas pullas. Censura los exordios excesivos de los oradores. Nombra a una veintena de autores de Homero a Esquilo, y el doble entre los contemporáneos. Su obra tiene valor documental para completar la historia literaria. Es deferente con Sófocles; admira —aunque entre travesuras— a Esquilo; es implacable con Eurípides.

3º Parodias, serias o satíricas (éstas, singularmente, de Eurípides) que reclaman estudio concienzudo de la obra ajena, sentimiento crítico.

4º Sobre todo, la larga campaña de veinte años contra Eurípides. Esta campaña se resume en *Los acarnienses, Las Tesmoforias* y *Las ranas* (posterior a la muerte de Eurípides, que comparece en los infiernos en disputa con Esquilo). *a*) Motivos no literarios de la censura: las ideas disolventes, la exaltación de pasiones criminales, el abuso de los secretos de alcoba, etcétera. *b)* Motivos literarios: inútiles alardes de

realismo en la Tragedia; manía de representar héroes y dioses como harapientos y lisiados para inspirar compasión; flojedad en la acción y recurso al "deus ex machina"; prólogos redundantes; narraciones excesivas que rompen el ritmo escénico; complicaciones o vulgaridades del estilo,[16] que a veces se enreda demasiado y otras cae en fórmulas jurídicas "llenas de tisana y chicana", más propias del ágora que del teatro, etcétera. Cuando, entre burlas y veras, declara a Eurípides enemigo de las mujeres, tal acusación envuelve un acierto crítico: el reconocimiento de que Eurípides abandona el tratamiento borroso y convencional del carácter femenino por el del psicólogo realista que conoce los secretos del sexo.

Isócrates. Maestro de Retórica, orador escrito, de gabinete y no de tribuna, uno de los creadores de la prosa artística, ensayista político. Sus oraciones admonitorias, judiciales, sus epístolas a Nicocles, a Demónico, a Filipo, a Arquidamo, etcétera, lo muestran más preocupado del consejo moral que de la apreciación literaria. Considera la literatura con cierta superioridad complaciente. Le incomodan las libertades que los poetas se permiten con los dioses (*Busiris*). Desdeña la Comedia. Recomienda a Homero, a Hesíodo, a Teoquis, a Focílides, más por la enseñanza cívica y humana que por la belleza poética. He aquí cómo usa de Homero: Si Homero nos muestra a los dioses deliberando, es para enseñarnos que el hombre no concibe la certeza sobre el porvenir (*Contra sofistas*). Le indigna que hablen de poesía esos charlatanes del Liceo. Bien quisiera él, y se lo ha propuesto, tratar de la poesía como se debe. Pero no ha encontrado "el feliz momento" de hacerlo (*Panatenaico*), aunque vivió cerca de cien años "el elocuente viejo", como le llamaba Aristóteles. Su *Retórica* se ha perdido. Su fragmento crítico más preciso (*Evágoras*) se refiere a las dificultades del panegírico en prosa, y a la buena suerte de los poetas: ellos poseen la mayor libertad para desarrollar sus pensamientos, para usar de metáforas, de neologismos y aun de extranjerismos; y el encanto del verso y del ritmo disimula la trivialidad gene-

[16] Y aun de la dicción de Eurípides, defecto que también señala en Alcibíades. Aristófanes era un purista. (Nota de A. R.)

ral de sus ideas, cosa que resalta en cuanto reducimos a prosa sus poemas. Esta idea aparece ya en Gorgias —maestro de Isócrates, y en Platón (*República*). ¿Envidiaba a los poetas, o no los entendió este primoroso artista de la prosa? Más bien quería, desde la prosa, competir con ellos, afán general de la Retórica epidíctica.

La axiología estética

La Filosofía establece jerarquías de valores, útiles, vitales, espirituales, religiosos; y distingue entre los espirituales los intelectuales, los morales y los estéticos. Quiénes tienden a conceder al valor una realidad puramente subjetiva; quiénes una realidad objetiva; y quiénes buscan un equilibrio de relación entre ambos conceptos. Cuando los tratadistas describen, siempre recuerdan entre sus ejemplos algunos ejemplos estéticos. Cuando definen el valor, para optar entre las tres posturas posibles de la doctrina, tienden, por natural economía de la mente, a pensar en los valores de mayor necesidad, que son los que ofrecen la noción más nítida y destacada; por ejemplo, piensan en valores vitales o éticos. Y luego construyen, por eso mismo, una doctrina de un solo nivel de necesidad. Nosotros, pensando de preferencia en los valores estéticos, tenemos que reconocer que no sólo rige el concepto de categoría en la noción misma del valor, sino que la doctrina toda, con respecto a la necesidad, ofrece también varios niveles, varias jerarquías. La jerarquía de necesidad es más estable en el orden vital o en el ético que en el estético (para no hablar de la utilidad, en que las escuelas económicas entran en la liza, o de la religión que los no religiosos rechazarían de plano aunque sea, teóricamente, la suma jerarquía). Esto quiere decir que los valores estéticos están más sujetos que los demás a la estimación subjetiva, y aun a la evolución de la sensibilidad humana a través de la historia. De aquí las modas del gusto, las modas literarias. Aun los más resueltos a considerar los valores como algo objetivo admiten la nota histórica en las apreciaciones estéticas: "Durante trescientos años se han mirado los cuadros del Greco sin descubrir sus peculiares

calidades estéticas" (J. Ortega y Gasset, "¿Qué son los valores? Iniciación en la Estimativa", en la *Revista de Occidente*, Madrid, octubre de 1923). No sabemos si esta relación temporal debe considerarse como una atenuación de valor en las estimaciones estéticas. "El arbitrario, pero con frecuencia profundo Otto Weininger", como le llama el filósofo argentino Francisco Romero, ha declarado: "El valor es lo intemporal; y por consiguiente una cosa posee tanto más valor cuanto menos depende del tiempo, cuanto menos se modifica con el tiempo." Claro que esto no invalida la perennidad del valor estético en abstracto. Pero a la crítica sólo le incumbe el valor o estimación concreta que se atribuye a la obra, y ésta es variable por esencia, aun cuando en casos eminentes tiende a una reiteración, a una como cristalización del juicio estimativo que la pone encima de las modas: Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, etcétera. Casos, éstos, en que el devenir de Heráclito va, de paso, depositando aquellas coagulaciones estructurales de que habla Simmel, con las que, después, el trascender vital choca en su corriente. Pero aun aquí, la estratificación de valores estéticos difícilmente puede dar lugar a preceptos. Para ello será necesario definir los rasgos característicos, no del valor o estimación, sino del fenómeno belleza. Y en esto la Filosofía sólo llega a una petición de principio: "Busquemos en el traje elegante con los ojos de la cara esta su elegancia. Vana pesquisa. Veremos su color y su forma, que son ingredientes reales del traje. Su elegancia es invisible —es una calidad irreal que no forma parte de los componentes físicos del objeto... Es verdad, la elegancia es el valor invisible que reside en las líneas y colorido visibles del traje..." (J. Ortega y Gasset, *loc. cit.*) Sustituyamos "belleza" por elegancia, hagamos reducción de términos semejantes como el matemático, y llegaremos a esta conclusión: la belleza —suponiendo que sea un valor y no todo un género de valores— es un valor invisible que reside en los rasgos visibles del objeto bello. ¿Cuáles son, pues, estos rasgos? Imposible establecerlos de un modo general, preceptivo. En cada caso, frente a cada obra, la estimación procura justificarse descriptivamente, en virtud de circunstancias mudables

con las mutaciones del gusto. Sólo queda incólume la Estimativa en abstracto; pero la Estimativa como mero mecanismo espiritual no interesa a la Estética ni a la Poética, y menos puede fundar la Preceptiva.

[La crítica filosófica y psicológica]

Examinaremos ahora las principales direcciones de la crítica filosófica y psicológica. Estos otros métodos, a su vez, resultan juzgados por la escuela histórica en aquellas palabras de Van Tieghem: "Tenemos que llegar a la filosofía como a una conclusión, pero no partir de ella como de una premisa."

En reacción contra el espiritualismo oficial de su tiempo, Taine vuelve al sensualismo del siglo XVIII. Su método crítico es parte coherente de su sistema filosófico, fecundado al contacto de la escuela inglesa, de los psicólogos empiristas y asociacionistas. El espíritu es inteligencia; la inteligencia, mecanismo de imágenes; las imágenes, residuo de sensaciones. La inteligencia individual es el nudo de una raza, un medio, un momento. Contra este artificio de juzgar —que de paso descubría perspectivas con la teoría de la idea directriz y establecía una jerarquización moral desde la literatura burlesca hasta la trágica— se levanta una casi inmediata reacción. "Causalista" como Sainte-Beuve, invita más que éste a la polémica por la misma ambición sistemática, a la que el crítico de los Lunes prácticamente renunció, deshaciendo en elásticas monografías su cuadro apriorístico de temperamentos y familias de espíritus. Claro es que los espiritualistas se opusieron a Taine, pero también lo hicieron, y esto es más singular, los mismos psicólogos experimentalistas y discípulos del sensualismo. Detrás de esa máquina sensorial tiene que haber un espíritu dotado de intenciones, fuerza de síntesis que transforma los elementos sobre los cuales se proyecta. Esta fuerza nace de más allá de la conciencia y desborda la especie humana. El pensamiento, maravilloso accidente en el espíritu, se enraza en lo impulsos vitales.

De aquí el psicologismo que lleva a Hennequin a cons-

truir una crítica que él llamó "científica", o "estopsicología", en busca de lo individual. Parte de la noción del genio, héroe de Carlyle transportado al espíritu, quien rebasa el medio en grado tal que ninguno de los dos términos podría explicarse por el otro. Tipo producido por el principio de individuación, el genio propaga su onda en virtud del principio de adhesión, entre aquellos tipos humanos de que él representa un paradigma. La crítica no ha de partir, pues, del medio étnico e histórico hacia el individuo, sino al contrario. Primero, mediante el "análisis estético": reacciones emocionales del lector ante epítetos, vocabulario, sintaxis, asuntos, personajes, etcétera, reacciones que se esperaba computar algún día. Después, mediante el "análisis psicológico" que, interrogando convenientemente la obra, permitiría reconstruir el ser psíquico del autor, aun relegando a segundo término el dato biográfico; lo que desde luego resultaba más fácil para el creador lírico, menos para el dramaturgo y novelista, y mucho menos para los meros imitadores. Finalmente, mediante el "análisis sociológico" que, en vez de saltar de un golpe a las tríadas tainianas de raza, medio y momento, procedía gradualmente al estudio de los grupos sociales que habían acogido la obra con más calor, grupos que eran como atenuaciones del caso genial, y que sólo servían así de pruebas secundarias en el conocimiento de la obra. Acabado así el análisis, se procede a la síntesis. Hennequin aceptaba prudentemente apuntalar desde afuera su edificio con el soporte histórico desdeñado al principio. Sobre esto sólo llegó a decir vaguedades, y vaguedades tan ambiciosas que sugieren la reconstrucción de toda la historia para cada obra particular. En la aplicación que hizo de su método, domina el análisis y, por suerte, rinde algunos frutos positivos. Flaubert, sobre el ideal de lo real y lo bello, aparece movido por la tendencia a frasear con ciertas categorías verbales.

Angellier considera que la obra literaria, hija de la psicología individual, escapa igualmente al determinismo histórico de Taine y a la psicología general. ¿Qué hacer? Vuelve a la historia: así en su tesis sobre Burns.

Paul Lacombe, al revés, aspira a un método histórico, y

de hecho se preocupa más del psicológico. Su psicología del autor es menos rígida que la de Hennequin: resultado, por una parte, de hábitos e intenciones del autor y, por otro, de solicitaciones del público. Habrá, pues, que tomar en cuenta lo individual y lo no-individual; pero Lacombe se aplica particularmente a lo primero, llevado de su inclinación a la psicología. Entre sus análisis, se ve pasar una curiosa idea no explotada: además del fin estético, el creador literario es impelido a la obra en busca de su propia estima, por el reflejo de estima que los demás le concedan. Bajo la apariencia de vanidad, podría encontrarse aquí, escarbando, algo más profundo: una manera de afirmación ética en el choque de la voluntad propia con la ajena. La novedad de Lacombe está en dar primacía a la emoción genética sobre la idea genética. Sin duda es un paso más. Lo primero es la emoción; después, se ofrece la idea para servirla. Mérimée parte, en su *Colomba*, de una simpatía hacia el no civilizado o retardado, con una ironía implícita para el civilizado. Algo de lo que hemos asentado antes pudiera servir de comprobación. La aplicación de este principio a la crítica quedó todavía algo indecisa.

Lo mismo acontece con Léon Paschal, quien parte del "genio" de Hennequin y del estímulo emocional de Lacombe, pero no acaba de desprender un método crítico de tales teorías generales.

George Renard recoge las cosechas de Taine y de Hennequin y aspira también al rigor científico. No parte ya del análisis psicológico para reforzarlo luego desde afuera con el histórico, sino que el análisis psicológico es ahora una etapa previa para llegar desde la obra al autor, y de éste pasar al medio. Se pretende ir desde el efecto (la obra) hasta la causa (el medio), pasando por el nexo del individuo. Se invierte la causación. La explicación llega al fin a conceptos ya suficientes, en los que prácticamente se deshace, y a los que se concede mayor importancia que a la obra. El análisis psicológico de Renard es seguro y bien documentado; pero, en llegando al individuo-autor, sueña en disolverlo en influencias étnicas y cósmicas. En principio, el medio mismo debiera referirse a causas más generales. Y

Renard sólo se detiene para no perderse en el infinito. Pero, en su inexpugnable fortaleza, se ha deslizado el enemigo, el demonio, el creador. Renard es demasiado avisado para no percatarse, durante el análisis psicológico, de que también el espíritu obra sobre el espíritu, de que hay la invención.

Sería injusto no citar aquí nuevamente, aunque no pretenda inventar métodos, al técnico Rudler que, con su precisión y su sencillez ejemplares, sin torcer el sentido corriente de las palabras, ofrece una útil síntesis de las investigaciones psicológico-genéticas, que por lo demás él sabe armonizar correctamente con los criterios históricos. Un solo reparo: su misma precisión a veces resulta engañosa, por inadaptable al mundo *divers et ondoyant* de lo literario.

Para Cysarz, que se queda en la filosofía del fenómeno sin llegar al método crítico, la obra literaria es manifestación de la vida del espíritu, tiende un puente entre la antinomia Vida-Pensamiento. La captación de su valor supone no sólo inteligencia, sino también simpatía, como ya lo decía Lanson. Cysarz no llega a la ciencia, porque sólo considera lo individual, entendiendo por esto grupos enteros en el tiempo y en el espacio, cuya demarcación no precisa. La obra literaria es para él acción vital, en que el egoísmo del creador se embrida con la necesidad moral. Lo que a Cysarz interesa es poner en claro la lucha entre el instinto vital y el sentido moral, y por aquí, a través de la obra, buscar la vida del espíritu. Sus estudios especiales llegan a resultados positivos, lo que indica que por muchos caminos se llega a Roma, siempre que el viajero tenga aptitud. Después de todo, por esos rumbos anda la crítica de Gundolf.

La psicología anti-intelectualista constantemente inspiró a esta crítica, sea científica como en algunos sistemas descritos, sea impresionista al modo de Gourmont. Hay que recordar a sus maestros, siquiera sea de pasada: el afectivismo de Ribot, el automatismo de Janet, el integrismo mental de Höffding, el funcionalismo de James, las contribuciones estético-psicológicas de Séailles, Paulhan, Souriau y, sobre todo ello, el dinamismo psíquico, vital e integral, de Bergson.

La crítica abandona el estatismo intelectual. Un creador no es una idea fija, es un advenir que se desenvuelve en el

tiempo, cosa viva. Montaigne fue primero estoico y luego epicúreo. La "bondad natural" está todavía ausente del primer discurso de Rousseau. El libro es un corte artificial en un río; el libro, como en Rodó, es fragmento de una perspectiva indefinida.*

Por otra parte se desarrolla la psicología de los estilos como formas verbales y expresiones de la vida mental. Así trabaja Thibaudet y, al desmontar a Mallarmé, pieza por pieza, lo encuentra más preocupado del movimiento puro que de las impresiones sensoriales, en lo que se distingue de Góngora. Las conclusiones de esta psicología dinámica: la obra literaria es momento privilegiado en la vida psíquica, hay derecho a abstraerla; como es resumen de la vida mental, el análisis no puede agotarla; aunque la provocación inicial sea instantánea, la cosa literaria, el producto, es resultado de un proceso de creación sucesiva, que consume tiempo, y como tal, irreversible; la obra es una resultante, pero también una intención; el acto literario sólo puede entenderse reconstruyéndolo interiormente, "mimándolo" con el espíritu.

El personaje de Poe adopta las actitudes de su interlocutor para adivinar su pensamiento. De hecho, el lector se entrega así a su lectura. Sea consciente en el crítico lo que es inconsciente en el lector. Esto desprende un método: no se va de la palabra a la frase, al capítulo, a la obra, a la intención, sino que se procede a la inversa. Intención, idea, organización, estilo: he aquí las etapas. El acto literario lleva intención (creación, iniciativa, psicología) y va a caballo sobre los varios impulsos (imitación, tradición, historia).

Y por todos estos caminos, la crítica psicológica y la histórica van buscando un entendimiento que es ya mucho más que un compromiso. Y se llega a lo que Audiat ha llamado "la biografía de la obra literaria", cuya técnica combinada sólo podría volver a partirse en dos en los casos extremos: *a)* cuando una obra nos da todos los elementos de su historia cierta, dejando así inútil toda averiguación ulterior de carácter psicológico; *b)* cuando una obra aparece

* [Cf. *Obras Completas*, III, p. 294; y IV, p. 248.]

anónima, llovida del cielo, sin fecha ni situación histórica, como un amnésico desnudo que cae desmayado a media calle, obligándonos a proceder mediante la sola psicología para otra vez acomodarlo en el mundo histórico. Según el caso, el acento del método deberá cargarse aquí o allá. El ambicioso anhelo de Taine y de Brunetière —los optimistas le llamarían prematuro—, al querer reducir el fenómeno literario a leyes distantes y aun dar como objeto a la crítica la investigación de ciertos ritmos generales, ha reaparecido recientemente con Ernest Bovet, de Zurich, y Cazamian, de París. Según el primero —que busca en la evolución una explicación de lo literario— el espíritu sólo tiene ante la vida tres actitudes que se repiten de una en otra era, y son los tres movimientos de que ya hemos hablado: Lírica, Épica y Drama: juvenil embriaguez, plenitud viril y análisis angustioso en la decadencia. En cada periodo hay tres fuerzas en conflicto: espíritu general, tradición, individualidades. Sobrevivientes, coetáneos y precursores se mezclan en cada generación. Estos elementos, al conjugarse diversamente en el espacio y en el tiempo, producen ritmos: novedad, conservación, retardo. En las Literaturas europeas que han hecho ya sus experiencias, se perciben claramente los ritmos: tres eras con los tres momentos sucesivos de albor, mediodía y crepúsculo; y el socialismo contiene la promesa de un cuarto renacer en la lírica. Tal teoría revela influencias, no sólo de Taine y de Brunetière, sino de Croce, Vico, Comte, Buchez. La idea de los ciclos viene de Aristóteles, y alguna vez pasó por aquella cabeza de Victor Hugo. Véase la aplicación de la ley de Bovet en la literatura francesa: esta literatura ha pasado ya por tres ciclos: 1º Era feudal y católica: de los orígenes al comienzo del siglo XII, lirismo; de 1100 a 1328 más o menos, epopeya; de 1328 a 1520 más o menos, drama. 2º Era de la monarquía absoluta: de 1520 a 1610, lirismo; de 1610 a 1715, epopeya; de 1715 a la Revolución, drama. 3º Era de las nacionalidades y las democracias: de la Revolución a 1840, lirismo; de 1840 a 1885, epopeya; de 1885 a 1910, drama.

Cazamian —aunque se separa de Taine por cuanto insiste en las causas internas— parece un Taine con traje nuevo.

Cree descubrir ritmos psicológicos entre lo individual y lo colectivo, lo sensible y lo intelectual. Sustituye los ciclos por los ritmos. Entre los franceses, intelectuales, las recurrencias de este tipo tienden a reiterarse, y las del otro tipo entre los ingleses, emotivos. La frecuencia con amagos de estabilización nos da el genio de una raza, pero éste se ve sujeto a las alternancias. El medio ayuda o resiste, y de aquí la elasticidad en los periodos del ritmo.

Esta mística de los géneros y de las razas nos aleja de la verdadera crítica. Frente a ella, no deja de tener majestad la idea expuesta por Lanson en cierta conferencia de Londres: la unidad de la tradición, en que hasta se esfuman las fronteras de clásicos y románticos. Unas y otras teorías quedan encerradas dentro del orbe, estrecho para la historia, de la sola civilización occidental. Tal es el entrecruzamiento de fenómenos sociales, que nunca llegaremos a través de leyes a captar el hecho literario.

Antes de pasar adelante, me complazco en ofrecer un ejemplo mexicano de crítica psicológica. Genaro Fernández MacGregor, examinando la vida y la obra de Díaz Mirón, y apoyándose oportunamente en los testimonios del mismo poeta —uno de los pocos que entre nosotros, hayan descubierto, bajo el estímulo de la crítica, las intimidades de su creación—, hace de él una reconstrucción psicológica cuyas conclusiones creo interpretar así: 1º Temperamento ciclotímico, en explosión y desmayo, que por eso no realiza en la vida el ideal social de su obra, ni en ésta acaba de cristalizar su ideal estético; que pasa de la rebeldía juvenil a la aceptación de la madurez; que oscila entre la exquisitez artística y la vulgaridad práctica. 2º Dominante de orgullo que, en la vida, se desahoga por la ira más que por el amor, y en el arte se incorpora al fin en disciplina. 3º Con la ira puede relacionarse el "calofrío" de inspiración que el poeta declara, y que le hace recibir los versos como desde arriba de sí mismo; el cual en la primera manera se expresa en poesía oratoria preferentemente, rasgo que nunca lo abandona del todo. 4º De la disciplina procede la segunda manera, vehiculada por el "imperioso instinto de concisión" —dice el poeta— que le hace caer "en lobregueces como las que me han

sido señaladas". 5º Aunque halla un refugio o un alivio en el castigo estético de la segunda manera, "quería algo más, no sabía qué y, desesperado, con sus propias manos despedazó su refugio", rasgo sublimado del ciclotímico. En sus palabras se siente la misma angustia de Mallarmé luchando con lo absoluto. "No supo extirpar el tumor de la cólera", ni llegó al cabal triunfo estético. De él he dicho que se confesaba inferior a su ideal, pero superior a lo demás. Su obra no acaba, se interrumpe. "Los libros que prometió para después... tal vez no existieron realmente." 6º ... "cuando sólo quede su obra, se le considerará como un espíritu altivo, sediento de libertad, paladín de los que sufren, azote de los tiranos"... Y, *sobre todo*, "entonces todo el poeta será forma, como él quiso ser". "El poeta —escribe Valéry— tiende a construir el discurso de un ser más puro, más poderoso y más profundo en su pensamiento, más intenso en su vida, más elegante y feliz en su persona que cualquiera persona real." El punto último de la evolución del poeta está en controversia. Acaba hastiado de su arte, viene a decir Fernández MacGregor. Acaba hastiado de todo menos de su arte, afirma Antonio Castro Leal; tal vez pudiera comprobarse que después de *Lascas*, ya no se ocupó en más que en perfeccionar el poema.

La crítica literaria y sus instrumentos

El caso de Goethe es siempre ejemplar y vale la pena de recordarse. Aunque nunca quiso ser fundamentalmente un crítico, no ha podido menos de serlo a sus horas, de aquellas horas de tregua tal vez en que él mismo aconsejaba no hacer poesía a la fuerza. 1º En 1771, es un impresionista; 2º en 1795, un europeo cultivado que aprecia y generaliza las artes; en 1815, "un habitante de Sirio que esquematiza y, en cierto modo, hace ya literatura comparada conforme al plan de la ciencia del espíritu". Llega a la noción de que la crítica debe estudiar la obra históricamente en su génesis e interpretarse conforme a su idea directriz: historia y psicología, la geneto-crítica de las últimas escuelas. Esto en cuanto a la obra; y en cuanto al conjunto de las obras,

alcanza la noción actualísima de una literatura mundial sin la cual nada es comprensible.

Lo primero es ver el panorama, la historia de las literaturas. Y como este término de historia nos ha dado mucho quehacer, empecemos por los puntos sobre las íes. He aquí: para el historiador la realidad sólo llega por conocimiento indirecto; el pasado no se resucita, y el documento no es más que un mediador, un sustituto, un vicario, mejor dicho una huella. Así los borrosos trilobites, sobre los cuales se reconstruye la era paleontológica desaparecida. Para el crítico literario, en cambio, la realidad está viva todavía: su materia es la obra misma que tiene delante de los ojos. Pero aun aquí, no exageremos. Si el historiador pudiera ver a Cortés viviente, se disiparía buena parte de sus dudas sobre si tuvo razón Bernal Díaz del Castillo en su manera expeditiva de juzgarlo, o si López de Gómara tuvo razón en su interpretación sublime. Aliviaría buena parte de sus dudas, no todas; porque ¿quién se jacta de comprender plenamente al hombre mismo que frecuenta? Hay que echar mano de toda la astucia y toda la ciencia, y aun así tal vez lo más íntimo se nos escapa, lo que a sí mismo se ignora; por ventura lo fundamental, siempre oculto como suelen serlo las raíces. De igual modo el crítico literario, aunque tiene aquí mismo y en real presencia el poema medieval de *Elena y María*, el comentario renacentista de Herrera sobre Garcilaso, la dieciochesca comedia discreta de Moratín, la numerosa colección de costumbres que desfilan por la *Linterna Mágica* de nuestro "Facundo", todavía no se sienta seguro de abarcar toda la superficie del fenómeno ni de calarlo en toda su hondura. Y para reducir en lo posible su deficiencia, tiene que acudir al método. Lo separan de la obra largas perspectivas de espacio y tiempo, difíciles de reducir al primer plano como él quisiera; lo separan modalidades sociales desaparecidas, al fin como cosas históricas; tal vez hasta problemas lingüísticos; finalmente, lo ataja ese infranqueable recinto de lo individual, característico siempre del hecho literario. La crítica metódica habrá de ayudarlo hasta donde pueda en este buceo, y con ella las disciplinas auxiliares o que para el caso hacen oficio de auxiliares: historia política

y de la cultura en su más amplio sentido; biografía siempre indispensable; lingüística en escala descendente, según la época, y ciencia de los estilos; documentación bibliográfica, fregona y cenicienta del menester crítico, y todos los recursos que puedan movilizarse para el ataque.

Sumando los casos individuales, trazando las sendas que la maleza permita, se levanta esta construcción general que se llama historia de las literaturas, la cual para un fin especial puede provisionalmente limitarse a un tiempo y a un espacio: de una civilización y una o varias lenguas, como la egipcia, la helénica, la europea; de una nación o de un imperio, como la latina, la francesa, española, latinoamericana, mexicana; de una época y región determinadas, como hace Brandes para las corrientes del pensamiento literario en la Europa del XIX; de un género, en una o varias lenguas o naciones, en una o varias épocas, como la historia del Teatro, los orígenes de la Épica románica, la crítica como lo ha hecho Saintsbury, las ideas estéticas en España, asunto en que de tal modo se deleitó Menéndez y Pelayo que constantemente se salía de las fronteras; la novela revolucionaria mexicana, que se está volviendo una moda en las tesis de los Estados Unidos, y hasta una influencia en la novelística de aquel país.[17]

La historia de las literaturas refleja un panorama de líneas que por todas partes se cruzan y bifurcan, aunque para fines monográficos puede prescindirse del conjunto y estudiarse un solo proceso lineal. El fenómeno en sí es arborescente, puesto que los hombres y los pueblos se amistan y guerrean: los griegos escuchan en sus correrías marítimas el relato de los periplos fenicios; Roma se deshace por las orillas de sus dominios; las Cruzadas confrontan civilizaciones y pueblos; Venecia comercia con el Oriente próximo; Marco Polo vuelve de sus viajes con muchas cosas que contar; Camoens no olvida sus amores de China; los conquistadores traen a América, como a la grupa de sus caballos, los romances viejos de España; los emigrados de la

[17] Ernest R. Moore, "Influence of the Modern Mexican Novel on the American Novel", en la *Revue de Littérature Comparée,* París, enero de 1939, pp. 123-127.

Revolución francesa salen y vuelven del destierro. A veces toda una época, como el Renacimiento respecto a la Antigüedad clásica, vive de la evocación de un fantasma. El proceso es arborescente no sólo por los contactos de pueblos y de grupos, sino también de individuos: de lejos, los escritores se relacionan y cambian noticias e inquietudes, o influyen unos en otros a distancia de siglos; en la alta Edad Media hay un regimiento de poetas y humanistas errabundos —los "vagantes"— que representan una de las fuerzas de la desintegración eclesiástica, y explican al par los orígenes de la nueva sátira y la secularización del Teatro; Erasmo sostiene una correspondencia de trascendentales efectos para Europa; Quevedo cita al que llama Miguel de Montaña; un mexicano se ocupa de Grecia; un argentino, Borges, de los "Kenningar" o metáforas en la poesía escandinava. La vida literaria, en este aspecto sociológico, no podría escapar a las leyes de Tarde: la invención individual y la imitación social. Y este sistema venoso en la circulación del pensamiento conduce, de la mera historia de las literaturas particulares, a una nueva técnica comparativa. Las mismas fuerzas que obraban para la diferenciación nacional aumentaban, por otro lado, los contactos de la cultura; y, a medida que ésta sale de los gabinetes de los sabios hacia la difusión democrática, la mezcla se enriquece con las aportaciones de todas las fuentes. La noción romántica de un desenvolvimiento en etapas sucesivas y más o menos rigurosas sólo puede servir como esquema o punto de partida, como nervio histórico y como ilustración de las grandes jornadas literarias en su saldo más general y social; tal desenvolvimiento se ahoga en los crecimientos transversales entre naciones y entre siglos distintos, de suerte que el follaje esconde la ramazón. Claro es que hay caracteres de civilizaciones, de épocas históricas, de lenguas, de naciones, de pléyades literarias y hasta de capillas literarias, y a la historia de las literaturas corresponde el establecerlos. Pero ya se ve que, en cuanto se pasa de la sociología literaria al estudio concreto de la cosa literaria, hay que superar el esquema sucesivo. Cuando la historia de la literatura ha acabado el recorrido longitudinal de un proceso, se encuentra con que tal proceso no

puede explicarse dentro de sí mismo, y entonces tiene que emprender el recorrido de las otras dimensiones: la internacional e interlingüística, las cuales a su vez no se expresan sólo en superficie, en la capa de lo contemporáneo, sino que traen debajo su fondo cronológico respectivo. Así, pues, el estudio de las "influencias", en cuanto superan la dimensión longitudinal o nacional, adquiere una importancia creciente que obliga a una técnica especial. Esta especialización es la Literatura Comparada.

La Literatura Comparada estudia influencias y contaminaciones entre varios pueblos y lenguas, en la dimensión espacial y en la temporal, sobre caracteres dominantes o ciclos literarios, sobre personas eminentes u oscuras. Opera en la abundancia, aspira a la síntesis; establece niveles en los géneros y modos de varias lenguas y países; en leyendas, tipos, temas; en corrientes de ideas y de sentimientos; descubre la urdimbre, la estructura de la antigua historia literaria; es método fertilizador que cada día rinde nuevas cosechas, rabdomancia que cada día descubre otros manantiales. Rectifica errores de la rutina, da al traste con el atrasado concepto de las literaturas nacionales en estado de virginidad, y demuestra la fecundidad de los contactos; rehace demarcaciones y fronteras espirituales; explica lo que no se podía antes explicar a puerta cerrada; aclara la génesis de las formas.

El término Literatura Comparada entiendo que aparece por primera vez en 1827, curso de Villemain en la Sorbona; a poco da el nombre a cátedras especiales y pronto aparece en varios libros que andan ya a procura de un nuevo método específico. El método se precisa poco a poco: no se trata del mero placer o juego estético de buscar semejanzas y diferencias, no de aquellos ejercicios de la antigua retórica llamados "paralelos", sino de un desentrañar causas y establecer concatenaciones explicativas.

La Latinidad clásica, reconociendo su deuda, ya explicaba así sus orígenes helénicos. Las influencias recíprocas entre los occidentales de la Edad Media no eran para ellos objeto de estudio definido, y hoy constituyen el campo especial de romanistas y germanistas. El Renacimiento se li-

mita a declarar los "lugares" que toma prestados a la Antigüedad clásica o las doctrinas que ha creído aprender en ella. El siglo XVIII trae ya la noción de la república de las letras, con el acceso de Inglaterra y de Alemania al gran teatro de la crítica francesa; pero domina aún sobre el sentido de la causación histórica el de la fidelidad doctrinal. Y las grandes anticipaciones de Herder sobre el espíritu nacional de las literaturas no llevaban todavía al método comparado. Cierto que ya Goethe ha hablado de "literatura universal", como única explicación total de las literaturas. El historicismo del siglo XIX necesitó tiempo para escurrir sus aguas benéficas hasta los campos literarios; pero ya se han ensanchado los horizontes, se ha creado el interés por las literaturas extranjeras, se ha concedido atención a la imaginación literaria disuelta en lo popular, en el folklore. Los hermanos Schlegel y luego Grimm insisten aún en lo nacional e incomunicable. Como Voltaire había revelado a Francia la literatura inglesa, Mme de Staël le revela ahora la alemana; pero todavía se compara mucho más que se explica; la circulación no se ha descubierto todavía. La ha presentido Villemain, de quien parten más o menos las exploraciones de Philarète Chasles, Jean-Jacques Ampère y Edgar Quinet. Hay atisbos, no hay técnica. La Filología Comparada descubre rumbos a los germanistas y romanistas. Hacia fines del siglo XIX, las monografías sobre escritores particulares y los desarrollos de la bibliografía, todo ello cimentado en las teorías de la crítica literaria que después examinaremos, han suministrado ya todos los elementos de la nueva técnica, que ahora cuenta con revistas y recopilaciones especiales.

Consulte el estudiante el manual de Van Tieghem —ya que los de Macaulay Posnett o Fréderic Loliée se han quedado atrasados—; y luego reflexione, para calcular el alcance de estos estudios, en los primeros ejemplos que se le ocurran: ya sea el tipo del Don Juan, burlador de amores, a través de la literatura europea, o el del Convidado de Piedra (que se ata con él en el drama popular de Zorrilla), con su misterioso origen céltico; ya sea la provocación del Modernismo americano al estímulo del Simbolismo francés,

cosa de todos conocida; o la influencia de Larra sobre los románticos americanos, estudiada recientemente por Fernández de Castro; o la de Feijoo sobre el "Pensador Mexicano", rastreada por el investigador norteamericano J. R. Spell; o los temas greco-latinos del ruiseñor, del ciervo herido en la fuente, y del esquema "Flérida para mí dulce y sabrosa/ Más que la fruta del cercado ajeno", cuya transmisión a la lírica española acaba de trazar la argentina María Rosa Lida.

A primera vista se comprende que para manejar toda esta materia hace falta un instrumental. Tal es la Bibliografía, sin la cual no avanzaríamos un paso en ninguna investigación. Por Bibliografía entendemos ahora todo el acervo, manuscrito o impreso, que constituye la documentación de la historia literaria. Claro es que cada estudio recortado dentro del panorama general trae consigo su bibliografía adecuada, así el más vasto como el más restringido, ora se trate de toda una literatura nacional, ora de una influencia que domina grupos de países y establece una era mental, de los orígenes y desarrollo de un género, de un tema, de una forma poética, de la fortuna de un verso aislado que adquiere categoría de sentencia o proverbio y corre de uno a otro país, de la primera aparición eminente de un concepto o hasta de una palabra. Pero las distintas filiaciones de los ramajes a las ramas y de éstas a los troncos nos conducen a algunas bases fundamentales de información, comunes a varios ciclos de asuntos. Por eso la Bibliografía puede estudiarse en sí misma, levantando por ejemplo un catálogo de las distintas historias nacionales más recomendables y observando en él la transformación del concepto de historia nacional; pero prácticamente, cada bibliografía aparece como un trabajo de documentación previa sobre la investigación por emprender, y se desarrolla al paso de la misma investigación, adelgazándose hasta llegar a lo nimio.

Después de las historias generales de la literatura o las literaturas clasificadas por países, vienen —en el orden teórico— las clasificaciones por épocas y géneros. Las épocas no corresponden exactamente a las divisiones convencionales de la historia política. Los géneros ya sabemos que son las

formas mudables en que la literatura de distintos tiempos y países se va volcando. Por eso mismo conviene tener a la vista la historia de los géneros, como criterio de ordenación general. Así, en el mundo occidental, hay que recordar que, en la Edad Media, el lirismo y la sátira poética encuentran nuevos tipos independientes de los creados por la Antigüedad clásica. Poco a poco se desprenden nuevas formas de epopeya y novela, crónica y misterio litúrgico, que nacen de la concepción caballeresca y bíblica y de los recursos que aportan las lenguas romances. Véase cómo aparece y desaparece el género de la disputación o controversia entre el clérigo y el caballero o tema de "las armas y las letras" que llega al *Quijote*, entre el agua y el vino, entre las excelencias y los vicios de la mujer, entre el hombre y la bestia, tema que llega hasta literatura moderna en el monólogo de "Segismundo".[18] El Renacimiento, que es una manera de madurez, mantiene en teoría el estatismo de los géneros, y vuelve a la Preceptiva de Aristóteles y de Horacio, a la que impone cierta rigidez extremada, como en la doctrina de las unidades dramáticas.[19] Todo esto, en teoría; pero en la práctica las nuevas necesidades del espíritu se reflejan en la creación de géneros. De aquí el Teatro europeo, ya independiente de sus orígenes litúrgicos, que en España parte de un acto de verdadera invención con el hispano-portugués Gil Vicente, y cristaliza en el siglo de oro con la Comedia de Lope. De los odios civiles de Italia, la visión eclesiástica del mundo, la difusión del Cristo, la emoción de los descubrimientos y conquistas, brota una nueva epopeya: Dante, Tasso, Camoens, Ercilla, Balbuena, y hasta con los Cronistas de Indias un nuevo tipo de Historia. El Romanticismo y sus revoluciones políticas traen una abundante germinación de géneros, prurito de rebeldía y ansia de expresar el nuevo mundo social: la novela burguesa; la elocuencia oratoria, jurídica y académica; el nuevo ensayo y la conferencia —condensación

[18] "Un tema de *La vida es sueño*" (Nota A. R.). Véase en *Obras Completas*, VI, pp. 182-248.

[19] "Las unidades del Teatro", en este volumen (Nota de A. R.). Ensayo reelaborado en 1949 con el título de "Las tres unidades dramáticas" y publicado en *Al yunque* (México, Tezontle, 1960). Véanse también en ese volumen las "Reflexiones sobre el drama" y "Del drama y de la epopeya".

oral del ensayo—, el artículo, la crónica periodística, el folletín, el "suelto", el diletantismo turístico; hibridismos como la novela-ensayo; especializaciones de la crítica misma para el teatro y para la novela, que a su vez han alcanzado mil modalidades. Hasta llegar a la superproducción y a la atomización de hoy en día, que ha determinado al Congreso Internacional de Historia Literaria convocado en Lyon a señalar este único tema en su programa: los géneros.

Sobre esta demarcación de géneros opera ahora la demarcación cronológica, jalonamiento que Figueiredo compara a la puntuación en el discurso, y que es un primer paso en la interpretación. Distinguimos con Paul Lacombe la permanencia institucional de la variación accidental, y resultan nuevos cuadros que no siempre ajustan con los de la historia política. Y este criterio doble de conservación y novedad permite poco a poco abarcar desde las eras más extensas hasta las modas efímeras, y de lo general a lo particular, nos lleva al fin hasta la célula bibliográfica: autor, obra, año.

Alejo Venegas concibió un libro absurdo: *Diferencias de Libros que hay en el Universo*. Para no imitarlo, abandonemos las abstracciones y veamos más de cerca, sobre el ejemplo de la Literatura Española, la función de la Bibliografía. La Bibliografía debe contestar esta pregunta: ¿dónde se estudia una Literatura? Y la respuesta: I, en los textos, que son la Literatura misma; II, en las obras generales de consulta y en las monografías especiales; y III, en las Historias Literarias, Manuales y Tablas.

I. En los textos comprendemos: 1º, los manuscritos; y 2º, los impresos.

1º Los manuscritos, si antiguos, necesitan la ayuda de la Paleografía y la Diplomática. Se les encuentra: *a)* generalmente, en las Bibliotecas y Archivos públicos, sin olvidar los eclesiásticos y parroquiales, apenas explorados entre nosotros; y *b)* excepcionalmente, en poder de particulares. Así el *Mio Cid*, del marqués de Pidal, sobre el cual edificó Menéndez Pidal su magna edición. El manuscrito es una etapa hacia la impresión, etapa que no siempre vale la pena franquear. Su descubrimiento casi siempre es casual; y una que otra vez, como el del planeta Neptuno, solicitado y guia-

do por las investigaciones anteriores. Los manuscritos que añaden algo al conocimiento son raros. Así el fragmento del *Roncesvalles*, publicado por Menéndez Pidal: en cien versos, aclara puntos oscuros de la lengua épica, muestra la elaboración española de la *Chanson de Roland*, llena el vacío que existía entre la métrica del *Cid* y la de los viejos romances de derivación épica, y confirma conjeturas aventuradas por el maestro en su reconstrucción hipotética del cantar de los *Infantes de Lara*. En la mayoría de los casos, encontramos papeles con razón desechados, o repeticiones que añaden algo a la erudición y menos a la interpretación. La crítica, con todo, debe recoger objetivamente cuanto tenga un grano de oro y que mañana pueda revelar una utilidad imprevista. Frecuentemente aparecen versiones anteriores de un texto ya conocido. La colación de las varias versiones puede aclarar algunos puntos, dar luces sobre el sistema de correcciones de un autor o sobre algún hecho que motivó tal supresión o enmienda, y descubrir alguna tendencia estilológica. Federico de Onís ha trazado el mapa de los textos para una oda de Fray Luis de León. A nosotros nos fue dable establecer un cuadro de enmiendas, corrupciones y alteraciones en los textos de Góngora gracias al estudio de los manuscritos.[20] Tienen generalmente mayor valor biográfico que crítico los legados de papeles íntimos que el autor hace a los depósitos públicos o a sus amigos. Los americanos debemos recordar el enorme almacén colonial del Archivo de Indias o Casa de Contratación, de Sevilla, en parte concentrado luego en Simancas. Entre los manuscritos de interés mexicano de la Nacional, de Madrid —cuyo catálogo publicó Genaro Estrada— continúa inédito el de *Flores de varia poesía* (México, 1577), aunque ha sido muy aprovechado. En aquella Biblioteca encontramos el "Cartapacio de Rosas de Oquendo", y publicamos lo que dejaron intacto los trabajos anteriores de Paz y Melia; interesa al estudio de las costumbres en la Nueva España del siglo XVI, y a la fonética del español en boca de nuestros indios.[21]

20 "Los textos de Góngora", en *Cuestiones gongorinas* (Nota de A. R.). Véase ahora en *Obras Completas*, VII, pp. 30-58.
21 "Rosas de Oquendo en América", en *Capítulos de literatura española*.

Aún conservamos algunas fichas sobre manuscritos en el Escorial.

2º Los impresos se nos ofrecen: *a)* en ediciones de una obra especial o de obras de un autor; *b)* en colecciones de textos, y *c)* en antologías. Se les consulta en Bibliotecas públicas y en colecciones particulares, cuando muy raros o costosos. En la historia de la imprenta, se llaman incunables los del primer siglo del invento de Gutenberg; y edición princeps a la primera impresión de un libro antiguo. Se debe tener en cuenta que hay libros impresos bajo el cuidado directo del autor y otros que no contaron con igual garantía. Con el auge del Teatro español bajo los Felipes, era frecuente que los editores piratas obtuvieran de cualquier modo el texto de una comedia —incluso valiéndose de los "memorillas" que se deslizaban entre el público— y la publicaran plagada de errores y aun con falsa atribución de autor. Corneille supuso por eso que *La verdad sospechosa*, en que se inspiró *Le Menteur*, era de Lope y no de nuestro Ruiz de Alarcón. Hay que distinguir los libros impresos en vida del autor de los libros póstumos, que a veces no tuvo éste tiempo de publicar, o no se atrevió a dar a la estampa, o quedaron a medio hacer. En las impresiones modernas, el menor crédito corresponde a las llamadas de cordel, de cuya pulcritud nadie se hace responsable puesto que no suele serlo el editor comercial, y el mayor crédito a las publicadas bajo la responsabilidad de persona competente. Hay ediciones populares y hay ediciones eruditas; y se llaman críticas cuando resuelven dudas del texto y lo establecen con las reglas científicas. Hay ediciones de librería y ediciones limitadas, sea por escasez de recursos, sea por lujo, sea por su carácter escabroso; las limitadas suelen ser de obsequio o de suscripción. En las ediciones modernas, se distingue la primera —codiciada por los bibliófilos— de las posteriores. El enrarecimiento de los libros organiza en torno a ellos un verdadero juego de bolsa. La venta de algunas colecciones particulares (como las del Hotel Drout, en París) dan idea de los precios que pueden alcanzar libros agotados que ni siquiera son vetustos.

primera serie (Nota de A. R.). Véase ahora en *Obras Completas*, VI, páginas 25-53.

Los dos primeros números de la revista contemporánea *Commerce* se estaban pagando ya a 2,000.00 francos belgas en Bruselas, antes de la catástrofe. Hay revistas y boletines de bibliófilos en que se da cuenta de precios, rarezas y descubrimientos; hay servicios de información bibliográfica. Holbrook Jackson ha podido hablar de la "anatomía de la Bibliomanía", como John Lyly, en otro siglo, dijo: "the anatomy of wit". Como sugestión curiosa Enrique Díez-Canedo propone el establecer la bibliografía de obras españolas publicadas en el Japón, que ya es abundante y no carece de interés. Como sugestión grave yo propondría a nuestros universitarios el evitar que sigan emigrando hacia el extranjero las colecciones nacionales: así se fue a la Universidad de Washington el tesoro brasileño de Oliveira Lima; así a la de Austin, por una bicoca, el tesoro mexicano de Genaro García y, más tarde, la colección de manuscritos de Icazbalceta. Hace unos lustros recogíamos todavía, por las librerías de viejo, los despojos de las bibliotecas de Riva Palacio, de Maximiliano Baz, del conde de la Cortina —José Ramírez de Arellano— con sus iniciales en los lomos, y aun de Fermín de la Puente y Apezechea.[22] Para nuestro objeto presente se recomienda al estudiante la Bibliografía que acompaña el Manual de Fitzmaurice-Kelly, completada por Homero Serís (*Revista de Filología Española*, tomo XVIII, 1931), y la consulta de repertorios como la *Bibliographie Hispanique*, de Foulché-Delbosc, el *Catálogo del Teatro*, de La Barrera, etcétera. América posee valiosos repertorios, Sólo en México, tenemos, para el siglo XVI, la obra monumental de García Icazbalceta, verdadera historia de la cultura de la Nueva España en los comienzos de la Colonia; para el XVII, la del canónigo Andrade, algo insegura, pero que ha prestado servicios en el caso de Mateo Alemán, por ejemplo; para el XVIII, la de Nicolás León; los trabajos de José Toribio Medina, aquel chileno que honra a la vez a su país y al nuestro; y todas las bibliografías especiales que han venido después, y, en primer lugar, la serie de monografías que dirigía Genaro Estrada en la Secretaría de Relaciones. Pe-

22 "La sangría abierta", en *Tren de ondas* (Nota de A. R.). Véase en *Obras Completas*, VIII, p. 420.

dro Henríquez Ureña está publicando en el Boletín del Instituto de Cultura Latino Americana de Buenos Aires una *Bibliografía de la Literatura en la América Española* de singular interés, que nos ha dado ya las bases de estudio para Ruiz de Alarcón y de Sor Juana.

Las colecciones de textos pueden también ser eruditas o populares; populares como la de Calleja; la Universal y la Austral de Espasa-Calpe; la de Renacimiento —donde sólo hay que desconfiar del Gracián y del Alemán, de Julio Cejador—; la de Michaud, en París, mucho menos firme, pero que puso en circulación obras poco accesibles, como Guevara y *La Lozana Andaluza.* De tipo intermedio, la Biblioteca Selecta de la Academia; la Clásica de la casa Hernando, que publicó estudios de Menéndez y Pelayo sobre los traductores de clásicos y también algunas joyas del humanismo español; la Biblioteca del Estudiante, del Instituto-Escuela de Madrid, muy aprovechable para la iniciación y confiada a verdaderas autoridades, aunque de tipo antológico, y no de textos tan extensos como nuestra actual Biblioteca del Estudiante Universitario, de México.

Las colecciones eruditas pueden ser especiales o generales; especiales como la Biblioteca Venatoria, de González de la Vega; la de Antiguas Novelas Españolas, de Cotarelo; los Clásicos Olvidados, de Sáinz Rodríguez; la de Filósofos, de la casa Suárez y la de Ovejero, etcétera. Entre éstas, las ediciones de bibliófilos: los Libros de Antaño; los Libros Raros, de Vindel; los de las tres Sociedades de Bibliófilos, Andaluces, Españoles y Madrileños, comparables a la de los Bibliófilos Mexicanos, de la Casa Murguía; la Bibliotheca Hispanica, de Foulché-Delbosc, etcétera.

Las más conocidas colecciones eruditas de carácter general son: la de Rivadeneyra —magno esfuerzo, muy envejecida y rectificada ya en conjunto y en detalle, muy desigual en selección y en pureza de textos, con grandes huecos en las series genéricas, aunque cuenta con algunos nombres venerables entre sus colaboradores y con algunos volúmenes de extraordinario mérito—; la Nueva Biblioteca de Autores Españoles —que, bajo la dirección de Menéndez y Pelayo, vino a completar y a superar en muchos capítulos a la Ri-

vadeneyra, sobre todo en la Novelística, en la Lírica del siglo XV, etcétera—; y la preciosa colección de Clásicos Castellanos de La Lectura, donde los discípulos de Menéndez Pidal y, en general, los filólogos del Centro de Estudios Históricos han colaborado asiduamente. Allí publicó Rodríguez Marín su primer *Quijote*, y Menéndez Pidal su edición accesible del *Cid*. Sólo desentonan allí los alaridos de Cejador sobre el Arcipreste de Hita.[23]

A propósito de Rivadeneyra, cuyos textos se han venido todavía corrompiendo más en las sucesivas reimpresiones de que ya nadie se hizo cargo, es triste recordar la historia del *Diccionario de Construcción y Régimen*, de Rufino José Cuervo. Fundada esta obra en los textos de la Rivadeneyra, el autor, que dejó mucho material inédito además de los dos volúmenes publicados y que apenas llegan a la letra D, se detuvo horrorizado al percatarse de que trabajaba sobre versiones defectuosas. Aun cuando se logra ya descifrar los signos convencionales y la escritura casi jeroglífica de los manuscritos de Cuervo, el *Diccionario*, desde hace mucho tiempo, había muerto para su autor.

Las antologías ofrecen un interés singular, que es el permitir una rápida visión de conjunto; dan también indicio del gusto de una época, de una escuela, de un grupo. Si escogen un tema especial, tienen el valor de una investigación.[24] Además de las antologías poéticas, las hay de prosa —la de prosistas castellanos, desde Alfonso el Sabio hasta el Conde de Toreno, publicada y anotada por Menéndez Pidal, en las ediciones de la *Revista de Filología Española*, estudio formal y sintáctico; la de *Ensayos*, desde Quintana hasta Azorín, abarcando España y América, que ha tiempo hicimos para el Instituto-Escuela, muestra de asuntos y estilos modernos; las hay de Teatro, tan importantes como la de Moratín sobre la época anterior a Lope; las hay de un

[23] "Colecciones de textos hispánicos" en la 2ª serie de los *Capítulos de literatura española*, de próxima publicación (Nota de A. R.). Al fin se eliminó de la serie.

[24] "Teoría de la antología", en *La Prensa*, de Buenos Aires, 23 de enero de 1938 (Nota de A. R.). Véase en el presente volumen *La experiencia literaria*, pp. 137-141. Ahí la nota ms. de A. R. retarda en un mes la aparición del ensayo.

solo autor, entre las cuales se destacan, por su carácter único, los dos primorosos tomitos de Alfonso el Sabio, que Antonio Solalinde publicó en la Colección Granada.

Las antologías de los siglos XIX y XX recogen prácticamente el saldo de los anteriores y, además, ensanchan el campo, resultado de la revaloración crítica. Hoy se consultan, sobre todo: la de *Líricos Españoles*, la *Hispanoamericana* y las *Cien mejores poesías*, de Menéndez y Pelayo; [25] la del *Poema de Mio Cid y otros monumentos de la primitiva poesía española*, arreglada por Enríque Díez-Canedo para las ediciones populares de Calleja; la de la Edad Media que comenzó Dámaso Alonso; la del siglo XV, de Foulché-Delbosc, en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles; la de Pedro Henríquez Ureña, *Cien de las mejores poesías castellanas*; la de Onís en las ediciones de la *Revista de Filología Española*, donde América tiene ancha cabida, etcétera. Entre nosotros, la de Vigil; la del Centenario, de Urbina, Henríquez Ureña y Rangel; las *Cien mejores*, de Castro Leal, Toussaint y Vázquez del Mercado, rehecha y mejorada por el primero en nueva edición; y para lo moderno, las de Genaro Estrada, Jorge Cuesta ("Contemporáneos"), etcétera. La enumeración resultaría inacabable.

Lo mismo sería para las obras generales de consulta, sobre lo cual me remito a las recomendaciones anteriores. Añádanse los principales Diccionarios (siempre insustituible el de Autoridades), las Gramáticas, entre las cuales sigue siendo fundamental la de Bello-Cuervo, y representa un paso definitivo en la incorporación de la nueva Filología a la enseñanza la de Alonso y Henríquez Ureña. Finalmente, las revistas especiales y técnicas, como la *Romania*, el *Bulletin Hispanique*, la *Revue Hispanique*, la de *Archivos*, el antiguo *Boletín* de la Academia, la *Revista de Filología Española*, la *Revista Hispánica Moderna*, la *Revista de Filología Hispánica*,[26] y las muchas y excelentes que publican los Departamentos Románicos de las Universidades Norteamericanas.

[25] "Menéndez y Pelayo y la Antología Española", en la 2ª serie de los *Capítulos de literatura española*, de próxima publicación (Nota de A. R.). Al fin no se incluyó en la serie.

[26] "La historia literaria en España", en la 2ª serie de los *Capítulos de lite-*

La aportación germánica todavía no es directamente accesible, por desgracia, a nuestros universitarios. En cuanto a monografías especiales, ya se dijo que cada investigación trae consigo su bibliografía adecuada. Tanto más cuanto que contamos con Manuales como el de Fitzmaurice-Kelly, que con razón se ha llamado el Baedeker de la Literatura Española. Menos seguro en su erudición, acaso se preste más el de Mérimée para una lectura corrida. De criterio más moderno, el de Hurtado y González Palencia; y muy útil en la bibliografía moderna, el de Valbuena Pratt.

Finalmente, los Epítomes, Tablas e Índices son indispensables a la iniciación, y aun a ciertos ejercicios *a priori*, que luego se van corrigiendo con el estudio y la experiencia.[27]

ESTILÍSTICA Y ESTILOLOGÍA

Comenzar por explicar la Estilística, adelantando los argumentos del desajuste de Vossler. Ejemplos. Luego: junto a estos escandalosos indicios de la potencia ilógica del lenguaje, la Gramática tradicional pasaba de largo sin sobresaltarse siquiera. Apenas —creo yo— dejaba en su fortaleza un pequeño portillo abierto hacia la libre vida idiomática: el reconocimiento de esas peculiaridades antigramaticales del habla que andan en nuestra lengua confundidas entre lo que se llama "modismos" y "coloquialismos", y que la lengua inglesa —en el mismo sentido etimológico de "idiosincrasia"— llama *idiotisms*. Tan es así que —si no me engaño— uno de los fundadores de la Estilística, Charles Bally, se sintió invitado a sus descubrimientos por la confrontación de los idiomatismos intraducibles en una a otra lengua.

Ya sabemos que los últimos desarrollos de la Lingüística la han acercado a la Literatura. La Ciencia de los Estilos o Estilología es disciplina en que la Lingüística, la Estética, la Psicología y aun la Historia tienen que servir de

ratura española, de próxima publicación (Nota de A. R.). Al fin fue eliminada de la serie.

27 "Ejercicios de historia literaria española", en la revista *Universidad de México*, noviembre y diciembre de 1931, que se incorporará en la próxima 2ª serie de los *Capítulos* (Nota de A. R.). Véase ahora en *Obras Completas*, VI, pp. 257-266.

auxiliares. A lo largo de estas lecciones, quedan tocados muchos extremos de la Estilología, pero hay que definir su propósito fundamental. "Esta nueva manera de crítica literaria —escribe Amado Alonso— tiene poco de común con la tradicional. No se contenta con sentenciar justificadamente, ni con tasar el exacto valor poético de la obra estudiada en una previa escala de clasificaciones, ni de cumplir esa operación por separado con algunos elementos estructurales que se repiten como en padrón: caracteres, diálogos, acción, etcétera. Tampoco se trata ahora de hacer interesantes comentarios de carácter filosófico o estético que, arrancando de la lectura de una obra poética, pueden formar a su vez, si el comentador es un artista, una obra de tan altos valores literarios como la comentada. Por último, tampoco tiene que ver con la crítica filológica tradicional, atenta a la reconstrucción histórica del momento en que la obra se produjo y a la aclaración de los mil pormenores de significado velados para el lector moderno por el polvo de los siglos. Nuestra estilística[28] se aplica lo mismo a obras actuales que a remotas. Ella quiere también reconstruir, pero no lo de fuera, sino lo de dentro del poeta. Aspira a una recreación estética, a subir por los hilos capilares de las formas idiomáticas más características hasta las vivencias estéticas originales que las determinaron. Se quiere con ello llegar a gozar no sólo el tema poético deliberada y calculadamente construido y comunicado por el artista, sino también la atmósfera interior, espiritual, personal, donde esa flor nació... Y todo ello arrancando sabiamente a los indicios toda su fuerza denunciadora. *Per aspera ad astra*: se intenta asistir por vislumbres al espectáculo maravilloso de la creación poética. Se comprende que en esta tarea un hombre puede hacer poca cosa si no cuenta más que con su competencia técnica. Hace falta, además, cierta aptitud agudizada para el goce estético; ya que no dotes de creación, sí una especial permeabilidad a las creaciones ajenas. Pero se puede uno dejar transir por la poesía leída y no por ello se es un crítico. Hace falta,

[28] Estilística se ha dicho para un estudio que no distingue entre la lengua común y la literaria; Estilología, más especialmente, para la lengua literaria. Por eso se prefiere aquí este segundo término.

tanta falta como esa porosidad sedienta de poesía, la preparación técnica. Y ésta es la que da a la crítica su carácter de ciencia. Como en toda rama del saber científico, cada punto investigado está siempre sujeto a comprobación y a revisión; pero también es cierto que al elevar a ciencia la crítica literaria se consigue que cada investigador parta del punto a que los anteriores habían llegado. Hay un avance, un acumulamiento de enseñanzas, una carrera de relevos. Se ha evitado el que cada crítico —genial o discreto— tenga que recomenzar." [29]

En las palabras anteriores encontramos desde luego el afán de reservar el nombre de ciencia para la crítica estilológica, aspiración que según hemos visto es común a las demás escuelas, y una preciosa observación final sobre la conveniencia de conceder desde luego a esta disciplina los honores del tratamiento científico, para evitar que se dispersen y pierdan sus primeras conquistas. El frente único, en vez de la estrategia de guerrillas. En el orden estilológico se han alcanzado algunas victorias desde la trinchera de otros métodos o independientes del cuartel general: así Hennequin sobre Flaubert, Thibaudet sobre Mallarmé, Dámaso Alonso sobre Góngora; y ahora esperamos la prueba de Amado Alonso sobre el poeta Pablo Neruda, de que conocemos excelentes anticipaciones.

La Estilología es el estudio de la Literatura desde el punto de vista de la Lingüística y la estética verbal. Pero un estudio que va de las formas a la sensibilidad, al revés de lo que hace de preferencia la crítica psicológica. Puesto que el fenómeno literario es forma verbal, hay que empezar por ella. Basta esta somera definición para comprender que este nuevo método conviene singularmente a las obras maestras, así como el histórico —más disuelto en los ambientes y menos concentrado en lo íntimo del individuo— agota más fácilmente sus problemas cuando se aplica a los niveles medios, a las obras —paradójicamente— menos dignas de la conservación histórica. Y así tenemos ya situada la Estilología ante la crítica psicológica y ante la histórica. Pero hay

[29] Amado Alonso, "propósito", en el tomo I de la Colección de Estudios Estilísticos, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1932.

más: como el estilo es cosa de individuos, y los individuos escriben siempre en determinada lengua, la Estilología, si no en su dirección ideal sí en su función concreta, queda necesariamente encerrada dentro de los grupos lingüísticos o familias. Ya hemos dicho que atiende a singularidades de época, nación e individuo. La Estilología se manifiesta siempre como románica, germánica, etcétera. La Estilología General es por ahora un sueño parecido a la Gramática General.

La postura estilológica tiene que referirse constantemente a la postura estilística; hasta hay quienes consideran la una como mera continuación de la otra, por sostener que los fenómenos son una gradación continua de la lengua común a la literaria. Por la Estilística averiguamos que hay un desajuste psicológico-gramatical en el idioma, ya imputable a la deficiencia psicológica del parlante, ya a la deficiencia gramatical de que puede no ser responsable el parlante, sino el estado actual de evolución de su idioma. Vossler analiza este desajuste en la fonética, en el ritmo, en la métrica, en la melodía verbal, en la semántica y en la escritura. Y la Estilología nos dirá al instante que en poetas como Mallarmé y Claudel se da un esfuerzo visible por violentar las formas gramaticales para mejor adaptarlas a la función estética. Menos puro el caso de Góngora, que muchas veces va guiado, más que por la estética, por las tendencias latinizantes de los gramáticos cordobeses. El poeta, dice Valéry, se consume por construir un lenguaje dentro del lenguaje.

Por el camino de la interpretación lingüística, Leo Spitzer —considerando como axiomática cierta armonía preestablecida entre la expresión y la arquitectura del conjunto de la obra— llega hasta la valoración estética y la situación histórica del poema; de suerte que explica el carácter medieval de la colección de cuentos *Quinze joyes du Mariage* y el carácter ya de alborada renacentista de Villon, en la *Ballade des Dames du temps jadis*; y luego, con el soneto de Jodelle *À luy mesme* y el de Mallarmé: "Le vierge, le vivace et le bel aujourdohui", establece la diferencia entre la actitud triunfal del renacentista y la actitud atormentada del moderno, ambos ante el mismo espectáculo de la creación poética. No se trata de hacer como los grafólogos que, tras de

conocer la obra de un escritor y sus caracteres, se dan el lujo de descubrir estos caracteres en su escritura: petición de principio. Sino de contemplar por otro aspecto los rasgos ya conocidos de la Edad Media, el Renacimiento, el Simbolismo, llevando como guía que toda novedad psicológica produce una novedad lingüística, en la cual se incorpora y estabiliza. Para ejemplificar este fenómeno, comienza por estudiar el acoplamiento directo de sustantivos en la novela *Climats*, de André Maurois: tal hecho, dice el novelista, cae dentro de las "convenciones Marcenat", tal otro pertenece a la "zona Felipe" (dos personajes de su novela, la cual tiene por tesis que el hombre vive entre climas o atmósferas de actos, hábitos, sentimientos, ideas). Próximamente estudiaremos este mismo fenómeno en el poeta mexicano Carlos Pellicer, en quien con otro fin estético se da también la pareja de sustantivos.*

En las lenguas románicas, estas investigaciones se orientan al estudio del valor estético actual, de preferencia sobre obras particulares: se está en la primera etapa de lo que llamo "unidad metódica". Pero por cierta reseña de Hatzfeld se ve que comienzan a buscarse líneas de generalización que abarquen primero toda la obra de un autor, luego estilos temáticos y grupos, con la ambición de llegar desde lo histórico hasta lo étnico.

Al lado de estos análisis formales, Ernst Robert Curtius emprende una investigación intuitiva de aquellas que difícilmente se reducen a ciencia, y cuyo valor reside en la calidad del crítico. (En menor escala, esto recuerda el estetismo de Dragomirescou, quien sueña con una interpretación genial y directa ante los puros textos sin notas.)

Elisa Richter viaja bravamente desde la lengua común hasta el hallazgo verbal del poeta; examina los efectos del "impresionismo lingüístico", de fuera a dentro, que el poeta lleva a la exquisitez (animismo, expresión por pasiva, por impersonal, por sustantivación de cualidad, por mezcla de estímulos); examina el "expresionismo", de dentro a fuera, por creación metafórica, para expresar las ideas de las cosas

* [Cf. A. R., "La pareja sustantival", en *Marginales*, 2ª serie, México, Tezontle, pp. 166-168; y *Obras Completas*, XIII, p. 240 y *n.*]

y el modo en que nos afectan; los cambios de acción entre "impresionismo" y "expresionismo"; y aunque reconoce que esto no cubre toda la vida del lenguaje, tal examen le basta para concluir que en la creación lingüística hay continuidad mantenida desde el poeta hasta el hombre de la calle.

Dando un paso más sobre Spranger, "para quien toda actividad estética consiste en transformar las impresiones en expresiones", y un paso más sobre Hamann, que extiende la designación "impresionismo" de la pintura a otras actividades del espíritu —lo que es extensión del uso, pero no definición del concepto—, Amado Alonso y Raimundo Lida analizan los distintos empleos que se ha dado a dicho término. Y aplicándolo ya a la lingüística y a la estética del idioma, concluyen que todo lenguaje es "des-impresionista", puesto que vierte la impresión instantánea en categorías intelectuales y da estabilidad a lo fugaz.

Este breve resumen de algunos estudios estilísticos da idea de los horizontes que se abren a la crítica literaria.

Por lo mismo que nuestras informaciones sobre el pensamiento ruso son demasiado simplistas y unilaterales, queremos ahora señalar una confluencia entre la corriente estilológica partida del expresionismo crociano y luego encauzada por otros investigadores, y la última corriente rusa, menos conocida entre nosotros y provocada por declives, no ya filosóficos, sino sociales. La nueva crítica rusa se sintió un día fatigada del argumento político a que la obligaban los apremios circunstanciales. Se había llevado al máximo el abuso de juzgar toda literatura en vista de consideraciones extrañas a lo literario. Puchkin resultaba injustamente rebajado a causa de sus compromisos burgueses. Nekrasov, injustamente exaldo en razón de su civismo. Tanto es como rebajar al artista Cellini porque fue una mala persona, y poner encima de él a algún oscuro orfebre de la época, excelente padre de familia. De aquí la reacción que representan los poetas y críticos de la posguerra: Jlebnikof, Peretz, cuyos precursores inmediatos son Veselovski y Potebnia. Puesto que la Literatura es fenómeno de forma, resuelven concentrarse en la forma. Ossip Brik estudia las repeticiones fónicas de la poesía. Eichenbaum insiste en que la única novedad en Literatura

es la novedad técnica. Toda revolución literaria es un "dolce stil nuovo". Vinogradov reconoce novedades psicológicas en Gogol, pero las explica como un efecto de la novedad de estilo. La misma Literatura Comparada se vuelve "Formalismo comparado" en manos de Jirmunski. Acaso se llega a la exacerbación, puesto que se abandona a la historia literaria todo el contenido de asuntos. En el Instituto de las Artes se funda una cátedra exclusiva para el estudio de los procedimientos del "arte literario", disciplina puramente formal.

Y vease por donde encontramos allá, inesperadamente, la noción deshumanizada de la "literatura pura", que también ha reñido inolvidables batallas en el Occidente europeo. Tal purismo llega al extremo de considerar como fardo inevitable o tara de la Literatura el llevar a cuestas las ideas o los sentimientos inscritos ya en las palabras.

Si con tal criterio nos echamos en busca del objeto literario puro, y lo desprendemos de sus adherencias mitológicas (la Antigüedad), didáctico-religiosas (Edad Media), didáctico-racionalistas (Renacimiento, Neoclasicismo), filosófico-sociológicas (Romanticismo), llegaremos a la conclusión de que semejante objeto se ha dado en su mayor pulcritud o limpieza con la contrareforma barroca y los intentos actuales de la "poesía pura".

En verdad, esta noción de la poesía pura puede considerarse como la última consecuencia de la vieja noción de poesía lírica. Pero ha superado ya la etapa en que su contenido era primordialmente sentimental, en que se detenía a contar un episodio aunque fuera muy sumariamente, y en que su forma sólo buscaba musicalidades exteriores, aliteraciones y ritmos. Ahora nos encontramos, pues, como en Mallarmé, ante una poesía posterior a la palabra y ante una expresión de fenómenos estéticos revelados sobre todo en la materia lingüística. De aquí que se conceda importancia singular a la función estética del lenguaje. De suerte que la Estilología parece ser una tendencia crítica producida por la orientación misma que ha tomado la Literatura. El nuevo estudio formal es una consecuencia del desarrollo formal extremo alcanzado por la Literatura, en su doble esfuer-

zo por reducir el desajuste psicológico-lingüístico y por reducir las adiposidades parásitas del objeto literario. Y luego se ha visto que este nuevo método de crítica podía también interrogar con buen resultado las literaturas de otras épocas.

Pero no sé si se ha reparado lo suficiente en que esta literatura pura, así como la crítica que parece inspirada por ella, a fuerza de ahondar en lo psicológico-lingüístico de la estética corren el riesgo de olvidar lo específicamente bello. Se diría que la belleza es un momento en el posible proceso estético: aquel divino momento en que se opera precisamente la inserción de lo sentimental, de lo humano. A título de investigación o de arte superconsciente, el proceso estético continúa por su sola fuerza fenomenal, y entonces bien puede acontecer que sobrepase el instante de belleza.[30] Creedme: tras muchos años de estudio consagrados a poetas-investigadores del tipo de Góngora y de Mallarmé, más de una vez me he detenido caviloso. Ante aquella su furia por plantear la poesía en problemas, por encontrar guarismos mentales de valor absoluto, palabras mágicas a las que la realidad se someta ¿no es esto —me he dicho— una extralimitación, condenada como todas al duro castigo de la naturaleza en un escorbuto literario? La esterilidad afila sus hachas para decapitar al que pisa los linderos sagrados. Y asistimos, si vale decirlo, a un "fracaso superior", a una catástrofe de altura, por elevación y asfixia. También Babel pretendía escalar el cielo y paró en enredo lingüístico.

Vibra la luz desde la lenta onda infrarroja hasta la veloz ultravioleta, pero sólo la disfrutamos en la región media del iris, que es la zona de la belleza. Antes y después no es fiesta humana, sólo es ley física. Así el proceso estético: antes y después de la belleza tiene un valor espiritual, pero un valor extraliterario. Conviene que Anteo toque otra vez, de tiempo en tiempo, la humilde tierra que lo ha criado. Conviene que la mensajera de los dioses obedezca y cumpla su mandato, que es viajar siempre por el mundo pisando sobre el corazón de los mortales.

30 *Cuestiones gongorinas*, X: Tres Noticias Bibliográficas: III, "De Góngora y de Mallarmé" (Nota de A. R.). Véase *Obras Completas*, VII, pp. 158-162.

Ante el espectáculo de los métodos críticos, Figueiredo —lusitano de cepa en aquello de avizorar horizontes como los descubridores del mar— se siente de pronto angustiado. Los resultados de todos los métodos son pobres. Como saldo humano, acaban, *grosso modo*, en lo que ya se sabía y conocía desde antes. ¿No será, pues, la crítica metodológica una deformación didáctica, un vicio fomentado por la necesidad escolar? He aquí una monografía sólida y bien documentada, establecida sobre estadísticas y aparatos fonéticos. Allí se registran y se computan los rumores de la poesía. Y como final ¿qué averiguamos? ¡Averiguamos que los buenos versos suenan bien, que los hemistiquios de la "Sonatina" de Darío tienen igual medida acústica! Verdaderamente, "le jeu ne vaut pas la chandelle". Aquél nos demuestra que tal poema se escribió antes que tal otro, ¡cuando lo que nos importa es que ambos son "eternidades" en sí mismos! El de más allá nos asegura que el autor de una gozosa epístola acababa de quedarse viudo: mala nueva para los que llama Rostand "los familiotas". ¡Si ya sospechábamos que la estética es una manera de crueldad, como la virtud y como el número! Quién sale de entre una fortaleza de documentos agitando como bandera un papelito en que consta que esta comedia es de Fulano y no de Mengano. ¡Ay, nosotros sabemos que la creación es "flor sin tallo y sin raíz", en cuanto ella tiene de perdurable! ¡Ay, la ingratitud de las obras, que devoran a los autores y toman el lugar de ellos en el desfile de los triunfos humanos! Bajo la ofuscación metódica, alguno pretende que perdamos el tiempo en enterarnos de quiénes fueron las monjas salmantinas parientas de Cervantes. ¡Éste sí que se come el plato y no el manjar! A lo mejor se nos muere un erudito, a quien "del poco dormir y del mucho leer se le secó el celebro" de manera tan lastimosa, que no acertó, comentando a Álvarez Gato, con el significado de la palabra "aguzadera", palabra que todos entienden! Y en los casos más estimables, ante los cuales las burlas se arriman respetuosas ¿no nos atormenta pensar el tiempo y la energía que tal o cual sabio consumen en levantar catálogos, en hacer crucigramas de variantes y colaciones, para al cabo sacar en limpio alguna verdad peque-

ñita que no llena el hueco de la mano? ¿Y para cuándo, entonces, el monumento que de ellos estamos esperando? El arte es largo, el plazo es breve, y el tiempo nunca se recobra. Por los años en que se tradujo en España la desagradable historia de Sismondi sobre las Literaturas del Mediodía, pudo haberse escrito algo mejor y si no se hizo fue por pereza, por pereza mental. Gallardo, que parecía el llamado, se pasó la vida hacinando curiosidades y noticias que, como decía Menéndez y Pelayo, "todos han aprovechado menos él". Lo que quiere la inteligencia es no trabajar, ha sentenciado Valéry. Pero el mayor pecado del espíritu es consentir en la desgana. ¡Cuántas, oh cuántas veces, los métodos, por pereza de pensar, usurpan la categoría de los fines, y entonces, como los reclutas del cuento, nos quedamos marcando el paso y sin andar!

Pero serenemos la discusión. No todo es perdido en las pacientes labores metodológicas. Por una parte, el objeto literario también es objeto en el sentido corriente de la palabra y necesita por lo menos los mismos cuidados que concedemos a los utensilios de nuestra vida diaria. También hay que llevar a las cosas literarias esa constante diligencia manual que el francés —siempre económico— llama el "entretien", el mantenimiento físico de lo que se usa, el aseo y la restauración. Nada conduce más pronto a la barbarie que la incuria para las materialidades que nos rodean. Que el objeto literario sea también un objeto práctico, ya lo hemos aprendido en Bédier, quien resolvió cierta falsa atribución sobre la *Paradoja del comediante* merced a la técnica visual, examinando la apariencia física de un manuscrito. Lo que importa es no perder el eje, el propósito espiritual de la crítica. Esto, en cuanto al método histórico; que en cuanto a los métodos filosóficos, psicológicos, estilológicos, formales, estéticos lo que puede acontecer es que —al menor descuido— unos nos arrastran fuera de la Literatura y nos la escamotean en explicaciones abstractas, y los otros —al menor descuido— caen en el acertijo y nos distraen de la belleza. Por eso aquí, otra vez, lo que importa es no perder el eje. Método no es fin: el método sólo cubre una parte del territorio.

La otra, la mayor y mejor, corresponde a aquella alta crítica creadora; la que en definitiva dicta el juicio e impone a la obra su marchamo; la que llamamos dirección del espíritu. Ella, ante la creación de ficciones, crea los valores. Para el crítico que la ejerce —o casi diré que la padece, porque lo hace vivir en "crisis", que eso enseña su nombre— la Literatura se ofrece como el más rico manantial a la sed interpretativa. Imagen, la Literatura, de la experiencia humana ¿dónde ha de cumplir mejor el crítico su consigna de intermediario entre el individuo y el destino? Si el fin sumo de la Literatura es una investigación del hombre por la vía de la belleza verbal, el crítico y el creador se confunden al llegar al término del viaje.

Y ahora ¿qué nos espera? ¿Qué nos espera ante la guerra y la máquina, dos efectos de un mismo mal? ¿Vendrán generaciones de hombres que puedan ya dominar sus manos y vuelvan a reconstruir? Georges Duhamel se acerca al temeroso problema. Hace todavía unos cuantos lustros —observa— podíamos pensar que, gracias a las conquistas individuales del libro, se llegaría por fin a la orientación de los pueblos. El libro (es decir, la Literatura) parecía destinado a guardar las recetas de vida o de felicidad que el hombre penosamente alcanza, apresurando así el advenimiento de la verdadera civilización, ya total y justamente humana.

Pero ahora vemos por todas partes indicios de que el libro va a desempeñar un oficio cada vez más reducido en la edificación, el placer y el adoctrinamiento de las multitudes. He leído en un cronista norteamericano que el libro, en los Estados Unidos, no puede ya aspirar a construir Literatura, sino a lo sumo, a obtener un éxito de estreno en librería, como otro espectáculo cualquiera, siempre que lo haya precedido una propaganda comercial suficiente. Sinclair Lewis, como resultado de su aprendizaje de escritor, invita a los poetas jóvenes a que abran una zapatería, porque ya la sociedad no contará con ellos en sus clases de reclutamiento; serán los inválidos, los "reformados" del espíritu. ¿Otra vez la literatura mendicante con que nos amenazaba Charles Maurras, en sus previsiones intencionadas sobre el porvenir de la Inteligencia? La prisa del tiempo, reducido

por el vehículo, la prisa del tiempo motorizado, obliga a sacar prematuramente los alimentos del fuego; la nueva cocina va cediendo el puesto a las conservas industriales. El hombre medio absorbe su porción de estímulo intelectual merced a la máquina —periódico, cine, radio— y se desentiende de la Literatura propiamente tal, a que una civilización nos tenía acostumbrados.

Y, sin embargo, no hay que desesperar. Los sacrificados ya no tenemos remedio. ¿Quién sabe nuestros hijos? Nos faltan testimonios históricos para afirmarlo; pero me atrevo a pensar que, al advenimiento de la imprenta —y aunque entonces sólo se trataba de sustituir un medio gráfico por otro medio también gráfico, y era idéntica la representación psicológica—, no han de haber faltado timoratos que temblaran ante la posible desaparición del espíritu con el manuscrito.

¿Y si la máquina trajera otros géneros de Literatura? ¿No hemos visto que la necesidad social los transforma? Todavía la crítica de radio, la conferencia de radio, el teatro de radio, el mismo cine, no se desligan del todo de sus orígenes escritos. Pero ¿y si entre la radio y el cine parlante nos ayudaran a volver al sentido vivo, a la vida oral de la Literatura? Y quién ha dicho que necesariamente han de abolirse los usos culturales de la imprenta, sólo porque atravesemos una época de perturbaciones sociales, que distraen un poco a los hombres de los hábitos contemplativos. Por qué no hemos de esperar que, en la civilización que se prepara, el creador poético encuentre un sitio tan superior al nuestro como lo es el nuestro comparado con el del remoto antecesor. Aquel triste esclavo con letras de la Antigüedad, aquel "escriba en cuclillas" del Museo del Louvre, participa todavía del hombre y del can. ¿Que hoy es tabla rasa? Pues se levantarán otra vez los muros de Tebas. Y hará falta, entonces como siempre, para compasar el trabajo de los brazos, la ordenada música de Anfión? ¿Que por ahora parece perdido nuestro esfuerzo? Pues hagamos un esfuerzo más y confiemos en la resultante dinámica. Basanio, el doncel de Shakespeare, nos alecciona así: "Cuando yo era muchacho, y perdía el rastro de una flecha, para encontrarla disparaba

otra en igual dirección, y solía, aventurando las dos, lograr entrambas."

Peligros y escollos

El prever y comprobar la invención, orgulloso sueño para un dios que todo lo ve en su concatenación necesaria, escapa a las formas de nuestro pensamiento, en el mismo grado y por la misma razón que nos es negado el anular el sentimiento del libre albedrío, sin el cual se borraría nuestra conciencia. ¿No habremos cedido al empeño, aquí no menos vano por imperioso, de dar precisión a lo impreciso? ¿Al ahorro de esfuerzo que procura sustituir lo vital con lo mecánico, la creación con la repetición? ¿No estaremos confundiendo dos órdenes inconfundibles, como el grotesco que quería medir los versos con regla centímetra, o como el loco que quería dibujar un silbido? La invención literaria es la cosa más individual que existe; su esencia es lo individual, aun cuando el revestimiento de motivos no individuales es lo que le da su última forma, lo que la hace ser como es. Lo sustantivo y lo adjetivo se intrincan en ella de modo indiscernible. Y por ventura lo no individual o adjetivo es lo más fácilmente captable al método científico; casi diríamos, lo que hay de histórico en la obra. Luego el escollo, el peligro, está en escamotear la obra literaria, haciendo, en vez de una crítica, algo como una sociología apuntalada en ejemplos literarios; está en dejar fuera todo el valor intuitivo, estético, emocional.

México, 26 de mayo de 1940

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE GENERAL

I

LA EXPERIENCIA LITERARIA

II

TRES PUNTOS DE EXEGÉTICA LITERARIA

III

PÁGINAS ADICIONALES

Este libro se terminó de imprimir y encuader-
nar en el mes de mayo de 1997 en Impreso-
ra y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V.
(IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830
México, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares.

Colecciones del FCE

Economía
Sociología
Historia
Filosofía
Antropología
Política y Derecho
Tierra Firme
Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis
Ciencia y Tecnología
Lengua y Estudios Literarios
La Gaceta del FCE
Letras Mexicanas
Breviarios
Colección Popular
Arte Universal
Tezontle
Clásicos de la Historia de México
La Industria Paraestatal en México
Colección Puebla
Educación
Administración Pública
Cuadernos de La Gaceta
Río de Luz

La Ciencia desde México
Biblioteca de la Salud
Entre la Guerra y la Paz
Lecturas de El Trimestre Económico
Coediciones
Archivo del Fondo
Monografías Especializadas
Claves
A la Orilla del Viento
Diánoia
Biblioteca Americana
Vida y Pensamiento de México
Biblioteca Joven
Revistas Literarias Mexicanas Modernas
El Trimestre Económico
Nueva Cultura Económica

Entre los textos que Alfonso Reyes (1889-1959) dedicó al arte de escribir, ocupa sitio prominente *La experiencia literaria,* que ahora juntamos en este tomo con *Tres puntos de exegética literaria* y abundantes páginas afines que habían permanecido sin publicar. Las referencias a cuestiones decisivas de la tesis de Reyes se hallaban siempre amenizadas por la gracia expresiva, por la destreza en la exposición y por el gusto de trasvasar en formas ágiles aquello que puede ser propicio al doctoral hacinamiento de teorías. "El escribir, según los diálogos platónicos, no pasa de ser diversión"; o, lo que es lo mismo, facultad del hombre para olvidar la rutina de la existencia y descubrir que la palabra transformada en signo constituye la auténtica comunicación. Porque la escritura, "al dar fijeza a la fluidez del lenguaje, funda una de las bases indispensables a la verdadera civilización". Los signos que conservan emociones y pensamientos, tras de haber pasado por multitud de etapas que superan la inicial efectividad de los gestos, los ademanes y las alusiones figurativas, han concluido por preservar en toda su vitalidad la palabra hablada y el mundo que en ella se contiene. Ese fenómeno, que tanto preocupó al gran escritor mexicano, aparece visto en sus principales aspectos y amparado con el propósito de hacerlo accesible a todo aquel que participe de la curiosidad por tales problemas.

La comunicación humana, los temas relacionados con el folklore y la poesía, con la crítica y, en general, con los libros dan cuerpo a *La experiencia literaria.* Esa diversidad de asuntos se desplaza desde la consideración psicológica del impulso creador hasta las expresiones menores que determinan a menudo el carácter de lo escrito, salpicado todo con la anécdota oportuna y con la observación que juega entre lo erudito y lo malicioso. De igual manera, en *Tres puntos de exegética literaria* Reyes aborda el método histórico en la crítica, la vida y sus relaciones con la obra, y finalmente —en su célebre ensayo "Los estímulos literarios"— los antecedentes preartísticos del proceso creador. El volumen termina con apuntes, notas y opiniones de singular importancia para ampliar el conocimiento de estas materias.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

